

Dezembro | 2017

ISSN 1984-7556

# FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

# 18



FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS VERNÁCULAS  
SETOR DE LITERATURA BRASILEIRA

ARTIGOS

ANDERSON POSSANI GONGORA  
ANDRÉ LUÍS MOURÃO DE UZÊDA  
MAURÍCIO CHAMARELLI  
RICARDO ALEXANDRE RODRIGUES

ENSAIOS

BENITO PETRAGLIA  
DHEYNE DE SOUZA SANTOS  
RAFAEL JULIÃO  
SUZANE MORAIS DA VEIGA SILVEIRA

ENTREVISTA

CHICO NEIVA & DANIEL CHOMSKI  
por Maria Lucia Guimarães de Faria

RESENHAS

ANTONIO RICARDO RIBEIRO CIDADE  
ÉRICO NOGUEIRA  
LICIA REBELO DE OLIVEIRA MATOS  
LYZA BRASIL HERRANZ  
RICARDO VIEIRA LIMA  
WILBERTH SALGUEIRO

Dezembro | 2017

ISSN 1984-7556

# FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

# 18



UFRJ  
2017

FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS VERNÁCULAS  
SETOR DE LITERATURA BRASILEIRA

# Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea

[www.forumdeliteratura.com](http://www.forumdeliteratura.com)

Publicação do Setor de Literatura Brasileira, em parceria com o Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da UFRJ

## ORGANIZADORA DESTES NÚMERO

Maria Lucia Guimarães de Faria, UFRJ, Brasil

## EDITOR-CHEFE

Dau Bastos, UFRJ, Brasil

## EDITORES-ADJUNTOS

Alcmeno Bastos, UFRJ, Brasil

Godofredo de Oliveira Neto, UFRJ, Brasil

Rosa Gens, UFRJ, Brasil

## EDITORES-ASSISTENTES

Ricardo Vieira Lima, UFRJ, Brasil

Rodrigo Lopes da Fonte, UFRJ, Brasil

Thais Velloso, UFRJ, Brasil

## EQUIPE DE REVISÃO

Ana Beatriz Castro, UFRJ, Brasil

Bruno Santos Pereira, UFRJ, Brasil

Felipe Ribeiro, UFRJ, Brasil

João Gabriel Kalili, UFRJ, Brasil

Jerusa Nina, UFRJ, Brasil

Pedro Vieira de Castro, UFRJ, Brasil

## EQUIPE TÉCNICA

### Designer e webmaster

Oyama Sanz, UFRJ, Brasil

### Diagramação

Wal Pinto, UFRJ, Brasil

### Consultoria

Elir Ferrari, UERJ, Brasil

## CONSELHO CONSULTIVO

Alckmar Luiz dos Santos, UFSC, Brasil

Antonio Carlos Secchin, UFRJ, Brasil

Célia Pedrosa, UFF, Brasil

Evando Nascimento, UFJF, Brasil

Friedrich Frosch, Universidade de Viena,

Áustria

Gustavo Bernardo, UERJ, Brasil

Hans Ulrich Gumbrecht, Universidade de

Stanford, EUA

Helena Bonito, Universidade Mackenzie,

Brasil

Italo Moriconi, UERJ, Brasil

Jacqueline Penjon, Universidade Sorbonne,

França

Joachim Michael, Universidade de

Hamburgo, Alemanha

Karl Erik Schøllhammer, PUC-Rio, Brasil

Lucia Helena, UFF, Brasil

Luiz Costa Lima, PUC-Rio, Brasil

Pedro Meira Monteiro, Universidade de

Princeton, EUA

Regina Dalcastagnè, UnB, Brasil

Silviano Santiago, PUC-Rio, Brasil

Faculdade de Letras da UFRJ

Setor de Literatura Brasileira

Avenida Horácio Macedo, 2.151, Sala D-226,

CEP: 21941-917, Rio de Janeiro, RJ

55 21 3938-9750

[fdeliteratura@gmail.com](mailto:fdeliteratura@gmail.com)

## CATALOGAÇÃO NA FONTE

Biblioteca da Faculdade de Letras da UFRJ

---

F745 Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea – Rio de Janeiro : UFRJ,  
Faculdade de Letras, 2009-  
Semestral  
ISSN 1984-7556

1. Literatura brasileira – Séc. XX-XXI – História e crítica. 2. Escritores brasileiros – Séc. XX-XXI – Crítica e interpretação. 3. Escritores brasileiros – Séc. XX-XXI – Entrevistas. 4. Poetas brasileiros – Séc. XX-XXI – Crítica e interpretação. 5. Poetas brasileiros – Séc. XX-XXI – Entrevistas. I. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras

---

ICDDDB 869.09005

## SUMÁRIO

Apresentação  
9

### Artigos

A espetacularização da violência em *A tragédia brasileira*,  
de Sérgio Sant’Anna  
Anderson Possani Gongora  
17

Manoel de Barros e o último adeus de Bernardo  
André Luís Mourão de Uzêda  
35

A escala das coisas: dois poemas de Leonardo Gandolfi  
Maurício Chamarelli  
61

Às margens da escrita: a literatura de Ferréz  
Ricardo Alexandre Rodrigues  
77

### Ensaaios

*Dois irmãos*, de Milton Hatoum:  
romance intensivo em história e memória  
Benito Petraglia  
93

O indizível e a linguagem-testemunha em “Fluxo”, de Hilda Hilst  
Dheyne de Souza Santos  
119

O método mediúnico de *Verdade tropical*, de Caetano Veloso

Rafael Julião

151

A ressubjetivação da mulher e a desconstrução do mito do  
homem moderno em *Como se estivéssemos em  
palimpsesto de putas*, de Elvira Vigna

Suzane Morais da Veiga Silveira

175

### **Entrevista**

Chico Neiva & Daniel Chomski

por Maria Lucia Guimarães de Faria

207

### **Resenhas**

A importância da insubmissão literária  
*Começa a envelhecer a mulher mais bela do mundo*,

de Sebastião Nunes

Antonio Ricardo Ribeiro Cidade

225

Uma poética da reticência  
*Ouvido no café da livraria*, de Cláudio Neves

Érico Nogueira

231

Treze contos para estar sozinho  
*Solidão e outras companhias*, de Márwio Câmara

Licia Rebelo de Oliveira Matos

237

O sentido de habitar  
*como se fosse a casa (uma correspondência)*,  
de Ana Martins Marques e Eduardo Jorge

Lyza Brasil Herranz

241

Pluralidade singular  
*Desdizer e antes*, de Antonio Carlos Secchin

Ricardo Vieira Lima

247

Um livro porreta  
*Movimento Pornaso*, de Diego Moreira & Zé Amorim

Wilberth Salgueiro

263



# APRESENTAÇÃO

Maria Lucia Guimarães de Faria\*

Consoante sua função de termômetro da produção literária, nossa revista funciona em regime de fluxo contínuo, a receber textos analíticos sobre os mais diferentes autores em atividade ou que faleceram há pouco tempo. Assim, cada edição se mostra singular e plural, pois tem um conteúdo muito diferente daquele das demais, às quais se irmana quanto à variedade dos artigos, ensaios, entrevistas e resenhas. É o que o leitor pode constatar nas sínteses a seguir, reveladoras, além disso, de que a universidade cuida, em igual medida, da ficção e da poesia.

## **Artigos**

Anderson Possani Gongora se atém ao texto experimental *A tragédia brasileira* (1987), em que Sérgio Sant'Anna funde diferentes gêneros – romance, monólogo teatral, roteiro cênico, ensaio – para criar uma espécie de espetáculo imaginário de grande densidade. O relato da morte de uma menina é o ponto de partida de reflexões de cunho artístico e filosófico em que estética e ética se imbricam exemplarmente, para lançar luz sobre a violência. Em sua abordagem, o articulista tira partido de um profícuo diálogo com autores como Anatol Rosenfeld, Hans-Thies Lehmann e René Girard.

No livro-poema *Escritos em verbal de ave* (2013), Manoel de Barros coloca seu conhecido alter ego Bernardo para se despedir dos leitores, aos quais deixa palavras dementadas como precioso

\* Professora adjunta de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

legado. Em seu artigo, André Luís Mourão de Uzêda demonstra a coerência e o rendimento de o volume se apresentar em forma de mosaico que desafia o receptor a um jogo de dobra e desdobra, como se quer a própria leitura. O mesmo se pode dizer da maneira fragmentária como os poemas se apresentam, distribuídos em seções que remetem, desde o título, à poesia como pura fonte.

Maurício Chamarelli pinça dois longos poemas da coletânea *Escala Richter* (2015) para desenvolver uma leitura que possibilita o aprofundamento da visão da poesia de Leonardo Gandolfi. Segundo o analista, os versos das duas composições – intituladas “Insert Coin” e “Sem título, 2012” – têm em comum a atualização de figuras de um passado visto como fusão entre biografia e tradição poética. Da combinação resulta a suspensão do peso de um período tornado presente por meio de objetos que, ao mesmo tempo, sugerem a desativação do que se foi, em prol do recomeço.

Ferréz é desses autores cuja obra se assume de tal forma quanto à proveniência que suscita tanto reflexões de cunho literário quanto questionamentos sobre as injustiças sociais. Ao focar a coletânea de contos *Os ricos também morrem* (2015), Ricardo Alexandre Rodrigues chama a atenção para a originalidade da combinação de elementos que constituem as narrativas, ao mesmo tempo que coloca em pauta a luta, travada pela literatura que se diz marginal, para se defender das cobranças de respeito a convenções formais e imunizar-se contra as injunções mercadológicas.

## **Ensaaios**

Os eventos recriados em *Dois irmãos* se estendem por um período de aproximadamente 35 anos, com início após a Segunda

Guerra Mundial e término ao final da década de setenta. Publicado em 2000, o romance demonstra, segundo Benito Petraglia, a preocupação de Milton Hatoum em fazer um uso muito consciente da memória. O distanciamento temporal faculta uma decantação passível de potencializar desde a verdade do narrado até a ficção do texto. Mais que isso, possibilita uma costura das mais fecundas entre embates familiares e turbulências vividas pelo país.

Dheyne de Souza Santos lança mão de uma alentada bibliografia para esquadrihar “Fluxo”, do livro *Fluxo-floema*, publicado em 1970. Trata das muitas subversões formais a que Hilda Hilst costumava se entregar – fragmentação, fusão de gêneros, metalinguagem, cultivo do paradoxo, variação de ritmo –, ao mesmo tempo que recorre à categoria do testemunho para situar historicamente a emergência do escrito. Assim, enxerga, na construção e manejo das imagens, a ultrapassagem do tensionamento entre necessidade e impossibilidade de se expressar, com vistas a dizer o indizível.

*Verdade tropical* (1997), de Caetano Veloso, é visto como um livro híbrido, situado entre a autobiografia e o ensaio de nacionalidade. Rafael Julião demonstra que, ao narrar a história da Tropicália a partir de sua perspectiva pessoal, o compositor desenvolve uma maneira própria de discutir o Brasil em suas diferentes dimensões, a começar pela cultural. Ao dilatar a visada para enxergar o conjunto de textos em verso e prosa do baiano, o ensaísta aponta a fusão entre privado e público como uma constante a reforçar a peculiaridade e a profundidade da obra.

A área dos estudos culturais é a principal fonte a que Suzane Morais da Veiga Silveira recorre para abordar o último

romance de Elvira Vigna, *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, publicado em 2016. A seu ver, a narradora recorre à ironia e à ambiguidade para construir a personagem principal como avesso do suposto protagonista: a figura de João é desconstruída mediante a exposição a um misto de voracidade sexual e fragilidade emocional, enquanto, em sentido contrário, opera-se o adensamento subjetivo de Lola, que paulatinamente adquire uma nova imagem de si.

### **Entrevista**

A conversa que tive com Chico Neiva e Daniel Chomski é reveladora da importância dos sebos para a literatura, sobretudo levando-se em conta as dificuldades financeiras por que passamos. Ao estreamos no ramo, respectivamente, nas décadas de oitenta e noventa, os dois livreiros oferecem uma visão multifacetada do mercado do livro, do qual apontam desde contradições gritantes até alternativas a serem buscadas. Comentam que a ficção e a poesia brasileiras mais procuradas são aquelas assinadas pelos nossos clássicos, cabendo aos contemporâneos o desafio de convencer, a cada novo lançamento, quanto ao valor do que escrevem. Também contam histórias interessantes, envolvendo autores como Drummond, João Cabral, Rubem Braga e outros.

### **Resenhas**

Sebastião Nunes estreou na literatura cinquenta anos atrás e jamais se afastou da seara da experimentação. Em 2017, lançou *Começa a envelhecer a mulher mais bela do mundo*, constituído de 35 crônicas originalmente publicadas no jornal *GGN*, nas quais Antonio Ricardo Ribeiro Cidade destaca o fato de a simplicidade de expressão

fazer par com a complexidade de uma rede de personagens fictícios e históricos do presente e do passado. Excertos de biografias, versos, letras de música, documentos e outros textos constituem mosaicos dinâmicos e fluidos que fazem pensar na montagem cinematográfica – usada com desenvoltura pelo autor mineiro.

Érico Nogueira tira partido de seu conhecimento da poesia de Cláudio Neves para apresentar *Ouvindo no café da livraria* integrado ao movimento, empreendido pelo poeta carioca ao longo dos livros, de fundir memória e reflexão. Também destaca o fato de essa coletânea de 2016 ecoar a afirmação de Mallarmé de que a poesia é menos nomeação que sugestão, ao recorrer com tais frequência e habilidade à reticência (indicada ou não pelos três pontos) que a transforma em espécie de marca. Isso tudo em versos que podem variar em tema e incluir até mesmo a morte, sem, entretanto, esquecer o cotidiano.

O livro de estreia de Márwio Câmara, *Solidão e outras companhias* (2017), incorpora o tema tão resolutamente à estrutura que se divide em partes intituladas “Nós”, “Vós” e “Sós”. Em sua resenha, Licia Rebelo de Oliveira Matos sublinha a melancolia a perpassar os treze contos da coletânea, que, mesmo escritos predominantemente em primeira pessoa, são povoados de diferentes personagens, com destaque para as femininas. Entre elas, encontram-se pessoas como Clarice Lispector e Ella Fitzgerald, além da fictícia travesti suicida de nome Madame Bovary. A um só tempo cultas e despretensiosas, as narrativas parecem vocacionadas para atenuar o sentimento que as unifica.

O processo de criação de *como se fosse a casa (uma correspondência)* é por si só um experimento e, como tal, merecedor

de menção: Ana Martins Marques passou um mês no apartamento de Eduardo Jorge e, ela em casa, ele em viagem, os dois poetas transformaram linhas de e-mail em versos de uma poesia tocante e profunda, em que pautam temas como enraizamento e trânsito, que ganham ainda mais relevância devido às circunstâncias. Embalada pela beleza dos poemas, Lyza Brasil Herranz os analisa como se lhes aderisse, trazendo para a conversa convivas especiais, como o ensaísta austríaco Jean Améry e o pensador francês Michel Foucault.

Depois de quinze anos sem publicar poema novo, Antonio Carlos Secchin lançou um volume em que, além de apresentar um livro inédito, reuniu escritos em verso de quase meio século. Convidado a resenhar *Desdizer e antes* (2017), Ricardo Vieira Lima redigiu mais de doze laudas, nas quais percorre toda a poesia do autor. Assim, pode mostrar a coerência e a singularidade da rica trajetória, da qual traz à tona abundantes mostras de intensidade e provas de qualidade. Com seu empenho, coloca em circulação uma suma crítica de leitura indispensável a todo aquele que quiser conhecer a fundo uma das produções poéticas mais importantes da atualidade.

Desde o título até o último verso, *Movimento Pornaso* recorre à verve fescenina para satirizar com tamanha maestria um vasto rol de textos do passado que seus autores – Alberto de Oliveira, Bandeira, Bilac, Gonçalves Dias, Machado, Oswald de Andrade, Quintana e muitos outros –, se estivessem vivos, possivelmente se dividiriam entre melindrados e lisonjeados. É o que se depreende da entusiástica e instrutiva resenha de Wilberth Salgueiro sobre o livro, assinado por Diego Moreira & Zé Amorim, vistos como expoentes de uma linhagem que, nos trópicos, remonta a Gregório de Matos e, na atualidade, inclui nomes como Glauco Mattoso, Leila Mícolis, Eduardo Kac, Cairo Trindade, Bráulio Tavares e Paulo Franchetti.

# ARTIGOS

ESCRITOS SOBRE ASPECTOS  
DA LITERATURA



## **A espetacularização da violência em *A tragédia brasileira*, de Sérgio Sant’Anna**

Anderson Possani Gongora<sup>\*</sup>

“O teatro compartilha com a literatura a característica de não ilustrar, mas designar”.

Hans-Thies Lehmann

A valorização da literatura contemporânea, de seu caráter estético de representação e capacidade de ampliar o conhecimento da realidade histórica por meio da ficção, está associada à urgência do homem moderno de compreender a si mesmo enquanto sujeito do conhecimento. Entretanto, para questionar e recriar a realidade, ou ainda as várias realidades que coexistem historicamente, a literatura requer do escritor o aprimoramento da sensibilidade e condições de escrita que também levem o leitor à capacidade de compreender, questionar, inovar suas leituras e recriar literariamente a vida, o homem, a sociedade e os fatos.

Sérgio Sant’Anna, no romance-teatro *A tragédia brasileira* (1987)<sup>1</sup>, demonstra, mais uma vez, preocupação com os processos inovadores da criação e as possibilidades de representação dos textos ficcionais explorando aspectos considerados “extraliterários”, ao

<sup>\*</sup> Doutor em Intertextualidade nas Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Estadual de Londrina (UEL).

<sup>1</sup> As citações ao longo do texto foram feitas a partir da segunda edição, revista pelo autor, de 2005.

fundir hibridamente literatura e teatro num único texto. Nessa obra, especificamente, amor e morte são temas coadjuvantes, visto que se narra a história da morte da menina Jacira, por atropelamento. Roberto, o amante, descrito também como poeta “mórbido e romântico”, contracena com sua “Virgem” num cerimonial (de mortos?) que é, na verdade, um espetáculo imaginário. O Autor-Diretor? Um coveiro. Entre um plano narrativo e outro, o texto vai desvendando a atmosfera misteriosa de um sacrifício ritual em que a violência primária inaugura reflexões sobre a condição do ser entre a Poesia e a Morte.

Nossa análise leva em consideração os diversos impulsos que conduzem as personagens aos mais absurdos atos, violando não somente seus corpos, mas principalmente suas almas. Dessa forma, a leitura sublinha o poder da criação artística e a capacidade do autor de evocar imagens que persistem inconscientemente na memória do leitor.

Ainda que lance mão de temáticas muito presentes no mundo contemporâneo – sobretudo na vida do homem citadino – e do próprio “espetáculo” narrado para dar conta desse mundo contraditório, Sérgio Sant’Anna jamais cai no paradigma de escritor brutalista ou mero continuísta dessa vertente expressiva. Em seu livro *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, publicado originalmente em 1982, já havia declarado:

O Silviano Santiago diz que eu não deixo viver meus personagens. De fato, meus personagens quase sempre são antes atores do que personagens. E sempre gostei de escrever minhas histórias como se elas se passassem num palco. Ou mesmo um teatro de marionetes (Sant’Anna: 1997, 307).

Pensar na espetacularização da literatura contemporânea, entretanto, requer análise dos diversos elementos que tornam artístico o texto, como a especificidade de sua estrutura, a abordagem temática e a hibridização com outros gêneros. Afinal, isso tudo poderia conduzir uma reflexão mais apurada da realidade? Somente a partir das imagens espetaculares poderíamos chegar a uma conclusão mais precisa dos fatores socioeconômicos e culturais explorados? O que seria, de fato, um espetáculo imaginário? Além dessas questões, cabe refletirmos sobre como quem o lê seria capaz de, somente por meio das palavras escritas e das imagens evocadas por ele, chegar próximo à compreensão do espectador, caso ele fosse também encenado, e se haveria diferentes compreensões entre o que se lê e aquilo a que se assiste.

Como se sabe, o espetáculo cênico é diferente do texto dramático ou da espetacularização que acontece na literatura. No plano da recepção, no entanto, a leitura dramática constitui uma leitura literária. Para sua efetivação, são indispensáveis as reações conscientes e inconscientes por parte do leitor. Assim, as várias dimensões interpretativas, dependentes das inúmeras esferas do conhecimento, são importantes e funcionam como coadjuvantes para a análise de como o espetáculo imaginário se forma na mente do leitor.

No início de *A tragédia brasileira*, antes mesmo de apresentar o sumário, o autor já esclarece:

Esta é a história de um espetáculo imaginário. Um espetáculo que poderia se passar, por exemplo, no interior do cérebro de alguém que fechasse os olhos para fabricar imagens e delas desfrutar, diante de uma tela ou palco interiores,

como num sonho, só que não de todo inconscientemente ordenado (Sant'Anna: 2005, 5).

Narrado em terceira pessoa, alternando romance, monólogo, roteiro cênico e ensaio, o livro apresenta uma personagem curiosa: o coveiro. É ele o próprio Autor-Diretor do Espetáculo Imaginário e, ao exercer sua função, faz uso de algumas técnicas comuns ao teatro: com uma pá, de hábito, faz soar três pancadas no chão e em seguida descerra lentamente as cortinas em meio a um jogo de luz e sombra. A partir de então, as imagens vão sendo “fabricadas” na cabeça do leitor, provocando reflexões caras a vários contextos – o religioso, o filosófico, o artístico, entre outros.

Assim como determinados romances ou textos teatrais considerados “convencionais” podem apresentar um prefácio ou um prólogo, *A tragédia brasileira* tem uma introdução, intitulada “Abertura”. Esta, necessária à boa compreensão do romance-teatro, introduz o leitor não somente na narrativa em si como também no cenário do espetáculo imaginário. Nela, para apresentação da que será a protagonista das cenas vindouras, o texto reproduz uma citação ou epitáfio. Contida numa lápide, pedra branca retangular que ilumina e vai sendo arrastada na linha horizontal do palco, essa citação nada mais é do que a inscrição tumular de uma jovem morta ainda na adolescência: “Ao anjinho Jacira, a nossa saudade eterna – 1950-1962” (Sant'Anna: 2005, 9).

Jacira fora vítima de um atropelamento aos doze anos, enquanto pulava corda no meio de uma rua, em Botafogo. Considerado um bairro nobre da Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, Botafogo contrasta incontestavelmente com a tragédia a ser narrada, ou melhor, encenada imaginariamente. No entanto, o contraste entre as

belezas naturais do local lembrado e a narrativa não evoca imagens e sentimentos simplesmente por ter, como um dos polos, um dos principais cartões-postais do país – com a Enseada de Botafogo e os morros do Pão de Açúcar e da Urca ao fundo –, mas principalmente por representar ampla e figuradamente todo o contexto brasileiro. De fato, o que acontece no plano narrativo com as personagens criadas a partir da realidade local estende-se a muitos cidadãos brasileiros.

Possuindo nome de origem indígena – “inseto que produz mel” – e idade também simbólica, doze anos, Jacira, enquanto viva, é ágil tanto física como mentalmente. Porém, a doçura predita pelo nome contradiz o que a espera no espetáculo de morte. Como “vítima inocente” de sua comunidade, a Virgem, assim também chamada, desencadeia, após sua morte, vários acontecimentos mórbidos, envoltos numa atmosfera de erotismo, sedução, amor e morte.

A princípio, o cenário descrito, representado pela abertura do espetáculo no palco imaginário, é ficcionalmente mais restrito e constitui nada mais que um cemitério. Nele, o que seria uma simples cerimônia fúnebre para o sepultamento de Jacira é transformado em espetáculo de morte a ser conduzido minuciosamente por um pastor. As sensações advindas desse ambiente estão “em geral associadas ao frio, como a solidão, o vácuo, o mármore de uma lápide, uma réstia de luz a trespassar uma profundidade negra” (Sant'Anna: 2005, 10). Por sua vez, a sonoplastia é produzida por um piano invisível que faz soar doze vezes gravemente a nota sol, despertando, assim, a consciências dos espectadores.

Após a descrição do cenário e o despertar para as sensações provocadas pelas notas musicais e pela luminosidade, entrarão em cena Jacira e Roberto, também identificado no texto como o Poeta. Ela “surgirá à tona primeiramente através do rosto, coberto por um

véu tão negro que, a princípio, quase se confundirá, aos olhos de todos, com a escuridão” (Sant’Anna: 2005, 10-1). Ao cair o véu, sua face ficará visível para a plateia e “mais do que uma inacreditável beleza irradiará luminosidade” (p. 11). O responsável por iluminar o rosto da jovem será o Poeta, que se encontra no canto oposto com uma lanterna acesa atada à cabeça, tendo o foco dirigido para ela. Como o próprio narrador pondera, o fato de aparecer com uma lanterna utilizada pelos trabalhadores de fundo de mina transforma-se numa metáfora cênica de que ele “é aquele que em primeiro lugar decifra, mergulha, (n)aquilo que ainda se encontra invisível para seus semelhantes” (p. 11).

Desde o início do texto, conforme destacado anteriormente, os objetos utilizados para a encenação do espetáculo não são casuais. A lápide branca, o véu negro e a lanterna acesa são muito significativos e remetem a conceitos estéticos capazes de, durante uma encenação real, contribuir para a boa compreensão do espectador. Ao estudar os signos no teatro, Anne Ubersfeld pondera que “verbais ou não verbais, os signos podem ser índices ou sinais: posso indicar ou sinalizar por meio da palavra ou de qualquer outro meio [o gesto etc.]” (2005, 10). Na ordem do tempo narrativo, a lápide branca serve como índice de morte e o véu negro, índice de luto. A lanterna acesa, por sua vez, é um sinal da presença humana no ambiente ou, ainda, de personagens no plano da representação. Sobre isso, Ubersfeld complementa:

No campo da representação, os signos, verbais ou não, são em princípio todos sinais, na medida em que são teoricamente todos intencionais; o que não os impede de serem também índices (de outra coisa que não de seu denotado

principal); o que não impede a presença de uma multidão de signos índices que podem não ser considerados, voluntariamente, pelo encenador ou pelo ator, e que, no entanto, funcionam (2005, 11).

Assim, conjugando o texto espetacular com as intenções literárias, o autor faz escolhas que funcionam como chaves de leitura, e estas podem ainda contribuir para a possível materialização das cenas dramáticas. Essa sistematização dos objetos auxilia também, de forma abstrata e às vezes inconscientemente, no encaminhamento global da narrativa, que aos poucos vai sendo encenada na mente do leitor-espectador. Ainda segundo a autora, no interior do sistema da representação, a acústica, ou seja, a voz, constitui a matéria de expressão própria do teatro. Por isso,

na representação, toda mensagem teatral requer, pois, para ser decodificada, uma multidão de códigos, o que permite ao teatro, aliás paradoxalmente, ser ouvido e entendido mesmo por aqueles que não dominam todos os códigos: pode-se entender uma peça sem entender as alusões nacionais ou locais, ou sem captar um código cultural complexo ou em desuso (2005, 12).

A encenação, ainda que imaginária, é levada a público em suas várias possibilidades artísticas de representação. Sem que haja um desmerecimento do texto escrito, é divulgada por meio de diferentes linguagens e códigos artísticos por apresentar características consideradas ubíquas tanto para a literatura como para o teatro, e até para o cinema. Esse enriquecimento artístico-literário, apresentado

com maior especificidade nos textos mais inovadores, propicia uma reflexão sobre o poder que o espetáculo possui, atrelado às imagens, de fazer enxergar a verossimilhança do texto com o real para além da facilidade que cada gênero oferece.

Para apresentar o perfil de Jacira no contexto da representação, na “Abertura” o narrador já destaca:

Jacira acha-se agora de pé, ao lado de sua tumba e, semi-hipnotizados, estaremos diante de uma jovem vestida com uma túnica negra que deixa à mostra o tronco e os seios, de uma pequenez, brancura e firmeza tão resplandecentes que talvez tenha sido a partir daí – mas quem sabe? – que o território do Poeta e seu foco luminoso se terão tornado visíveis: sua silhueta magra, da qual se poderia dizer doentia ou ascética; a cadeira de balanço, mas dentro de um ambiente deslocado, esse que a circunda e que não faz lembrar nenhum aposento de uma casa, e antes parece pertencer a esse espaço aberto na noite onde se movimenta tão lentamente Jacira, não mais ao ritmo do pingar da nota sol, que já silenciou (Sant’Anna: 2005, 11-2).

Dessa forma, entre as cruzes que fazem lembrar um cemitério, visíveis agora pela luminosidade, Jacira e Roberto, tanto no palco como na vida (ou seria na morte?), são atraídos como num sistema “em torno dos quais gravitarão os elementos secundários do Espetáculo” (Sant’Anna: 2005, 12).

As formas composicionais dos romances-teatros ou textos de teatro-ficção não fogem das semelhanças com os textos puramente dramáticos, escritos para serem encenados. A dinâmica interna de

cada um deles depende, em primeiro plano, da criatividade do autor-dramaturgo, de suas intenções para com o público e, em segundo, da familiaridade do público leitor com as características dramáticas e literárias, exercendo o poder de compreensão das imagens e dos planos ficcionais sugeridos pelo escritor. Assim, as ações e decisões das personagens devem ser complementadas pela imaginação do espectador. Este, por sua vez, não deve estar alheio aos acontecimentos subjetivos impostos pelos diálogos ou monólogos, visto que ainda dispõe do auxílio do narrador e das rubricas, além, muitas vezes, dos comentários do próprio autor-diretor das peças. As tensões e rupturas narrativas, além do jogo entre autor-diretor e/ou leitor-espectador, também existem em abundância.

Os efeitos desse modo híbrido de narrar fazem com que o leitor encontre metáforas que lhe permitem, por exemplo, identificar e comparar a personagem Jacira com “o poema”, ou seja, a “Musa” inspiradora do Poeta, o “Espectro” que acompanha Roberto, o amante:

E haverá sempre uma indagação sem resposta pairando sobre o espaço cênico: dá à luz o Poeta sua obra, sua Musa, Jacira [o poema], ou seria o contrário: a Musa, ao fazer-se presente, ainda que enquanto Espectro, é quem desenharia um contorno nítido para o poeta, antes mera sombra, partículas não integradas no meio da noite negra, o Caos a preceder imediatamente o Verbo? (Sant'Anna: 2005, 12).

Em cena, a garota, também nomeada a Virgem de Roberto, aproxima-se de seu “amado” e, “toda crispada, deixa que ele a abrace e a beije entre os seios” (p. 12), permitindo ao narrador concluir a “Abertura” com a seguinte explicação:

Tal contato faz com que se ilumine magicamente o restante do espaço cênico, o cenário, e também com que se realimentem as energias do Poeta e da Virgem.

Afastam-se eles para se ocultar em suas respectivas casas e dá-se início ao cerimonial [de mortos?] que é este espetáculo: *A tragédia brasileira* (Sant'Anna: 2005, 12).

Assim como para Anatol Rosenfeld “a pureza dramática de uma peça teatral não determina seu valor, quer como obra literária, quer como obra destinada à cena” (2011, 21), somente a hibridez dos textos de Sant'Anna também não garantiria seu valor. Entretanto, o modo híbrido de narrar, unindo literatura e teatro, permite que o autor tenha maior liberdade de expressão. Isso também pode ser afirmado a partir do seguinte:

O teatro, sabemos há muito, oferece a possibilidade de dizer o que não está em conformidade como o código cultural ou com a lógica social: o que é lógica ou moralmente impensável, ou socialmente escandaloso, o que deveria ser recuperado segundo procedimentos estritos, está no teatro em estado de liberdade, de justaposição contraditória. É por isso que o teatro pode designar o lugar das contradições não resolvidas (Ubersfeld: 2005, 27).

Nessa perspectiva, a intensidade dramática presente no texto em estudo complementa simultaneamente as características narrativas. Nele, as forças e/ou pulsões presentes em torno das personagens seguem, ainda que virtualmente, a lógica da representação e, em muitos trechos, as ações e os diálogos dos “actantes” criam

até mesmo certa ilusão e emparelhamento da realidade fictícia. O trabalho com a teatralização dos componentes narrativos – tais como o espaço, o tempo etc. –, independentemente dos trechos dramáticos, nos quais predomina o diálogo, constitui também um processo autônomo e acabado de representação escrita. O que, a princípio, parece novo e caótico, aos poucos se configura em imagens que se repetem para a compreensão da totalidade textual. Assim, a linguagem artística teatral propõe ainda mais desafios e exigências para apreciação do enredo no ato da leitura.

Se em um romance convencional a introdução dos elementos narrativos geralmente acontece no início do primeiro capítulo, em *A tragédia brasileira* isso se dá logo na “Abertura”. A partir dela, muito do que é apresentado está escrito em atos, cenas e rubricas. Desaparecendo o narrador, ainda que parcialmente, visto que ele “retorna” em muitos trechos do livro, a subjetividade presente na narrativa se mantém viva por meio das ações das personagens. “Emancipadas”, “compõem” suas histórias livremente, como se o mecanismo dramático se movesse sozinho; entretanto, sabemos que, por não se tratar de uma obra dramática considerada “pura”, isso não acontece plenamente. Além do mais, no palco imaginário, os cenários se tornam ambientes diversificados, como se descritos minuciosamente pelo próprio narrador, e os tempos (presente/passado) podem variar de acordo com cada ato ou cena.

Dentre as inúmeras experiências de leitura, o leitor-espectador conta com a contribuição de efeitos paradoxais e ambíguos. Se há no texto algumas confluências, há também oposições interessantes, como a que evidencia no espetáculo de morte de Jacira, a morbidez e o lirismo. A princípio, o que se manifesta no cenário não condiz com

o início da Cena 1, intitulada “O atropelamento”. Paradoxalmente, entre barulho e silêncio, em tom um tanto lírico, a cena vai sendo descrita assim:

Fim de tarde, cantar de cigarras, grupo de crianças pré-adolescentes soltando bolhas de sabão, no meio de outros jogos infantis como a amarelinha, brincadeiras de roda ou com bonecas, onde se revela, veladamente, uma sensualidade infantil, dentro, porém, de um silêncio [de mortos?] (Sant’Anna: 2005, 19).

Essa aparente tranquilidade crepuscular antecipa a tragédia que desencadeia todo o espetáculo. A expressão entre parênteses “(de mortos?)” se repete ao longo do texto, lembrando constantemente o contexto mórbido da narrativa. Somente quando as crianças se dispersam é que aparece de repente “Jacira, vestidinho curto, que surge do portão de sua casa para pular corda, solitariamente, na rua” (p. 19). O advérbio “solitariamente” já revela parte da personalidade da menina, pois não brinca com as outras crianças, mas sozinha. Nesse momento é que entra em cena Roberto, “voyeur oculto”, ao mesmo tempo que um coro distante de crianças faz soar: “Nesta rua, nesta rua tem um bosque. Que se chama, que se chama solidão. Dentro dele, dentro dele mora um anjo. Que roubou, que roubou meu coração” (p. 19).

O momento, a cantiga de roda, o perfume de jasmim, ou seja, todas as impressões sensoriais de Roberto são confundidas com as impressões dos próprios espectadores; estes têm, por sua vez, a sensação de serem eles mesmos a própria personagem em seu enlevo voyeurístico, confundindo-se também com ele:

E “sermos Roberto” é principalmente colar nossos olhos à fresta da janela para ver Jacira, o vestido esvoaçante mostrando as coxas branquíssimas, e ouvir, ao longe, como se entoada dentro de um subterrâneo escondido ou, talvez, dentro dos porões mais fundos de nós mesmos, nossa memória, a canção: “Nesta rua, tem um bosque. Que se chama, que se chama solidão...” (Sant’Anna: 2005, 20).

Dessa forma, a memória despertada pelas impressões do Poeta produz no espectador um laço de autêntica subjetividade. Psicanaliticamente, essa subjetividade pode até remeter a uma identidade universal, visto que é papel, tanto da literatura quanto do teatro, despertar no leitor-espectador sua sensibilidade. João Augusto Frayze-Pereira, no artigo “Acrobacias da identidade: o artista e seus duplos na modernidade”, ressalta, a partir de leituras de Baudelaire e Starobinski, que

a literatura cria é um clima de sensibilidade, um novo olhar com relação a certos espetáculos, até então despercebidos. O que a literatura faz não é oferecer aos pintores matéria a pintar – como ocorria à pintura clássica ilustrar as narrativas –, mas poetizar imagens, dotá-las de um valor alegórico, mas que serão captadas *in vivo* (1997, 68).

Jacira, com sua inocência e graça de adolescente, desperta em Roberto o erotismo. O momento em cena também desvela aos espectadores suas próprias sensações eróticas, ocultas até então. O ato de pular cordas pode se fixar como mais uma projeção de imagens, dentre as que persistem na cabeça de quem vê Jacira. A cena, um

tanto alegórica, traz consigo o conceito de androginia, que, segundo Frayze-Pereira, está ligado à arte do acrobata que busca a perfeição no ato corporal que realiza:

Esse tema da androginia ligado à acrobacia, da leveza graciosa ligada ao esforço viril muscular, leva a uma complexa elaboração que resulta na associação simbólica entre a mulher e o mal. Figuras encontradas nos picadeiros servirão aos escritores e poetas como matéria para uma reflexão sobre o corpo feminino e a virilidade que oculta (1997, 71).

Seria Jacira realmente uma personagem ingênua, representante da inocência? Ou seria ela, aos olhos de Roberto e dos espectadores, uma personificação do pecado e do mal? Ocultaria em seu frágil corpo de adolescente essa virilidade mencionada por Frayze-Pereira? O fato de o narrador anunciar, no início da cena, que nela se revela, ainda que “veladamente”, uma “sensualidade infantil” dentro de um “silêncio (de mortos?)” é que nos permite interrogar isso.

Outro fator relevante é que a imagem pitoresca da garota que pula cordas está sendo acompanhada também por outra personagem oculta: o Negro. Este surge num terreno baldio, coberto de mato e de plástico, exatamente no momento em que um cão uiva, uma única vez, e na abóbada do palco surge como iluminação uma lua pálida, cheia de traçado de crateras, que, lançando repentinamente uma claridade de gás de neon, descrita como fantasmagórica, ilumina a cena:

Tanto ele como Roberto, de seus respectivos pontos observam fascinados a figura da menina a atravessar a fronteira da infância para a adolescência, tornando-se os gestos dela,

progressiva e veladamente, mais lânguidos e sensuais, enquanto as pontinhas incipientes dos seios parecem querer furar, arfantes, o vestido (Sant'Anna: 2005, 20).

Segundo o narrador, o momento contemplativo é seguido também de uma transformação que antecipa, de forma alucinatória, a tragédia, pois, como signo de transformação, “uma gota vermelha se espalha pelo vestidinho de Jacira” (p. 20). A mácula no vestido, além de anunciar uma nova fase na vida da adolescente, pode remeter à mácula daquele momento, visto que está prestes a acontecer o acidente que a levará à morte.

Para marcar a forte emoção do momento, ouve-se abafadamente o soar de uma percussão que acentua o ritmo dos corações acelerados de Roberto e do Negro. Logo em seguida, ouve-se também o ronco de um carro. No ápice da cena, perplexa e hipnotizada diante do veículo que se aproxima velozmente, a menina não consegue correr. Nesse momento, ainda percebe o olhar de Roberto, mas, paralisada e ao mesmo tempo fascinada, talvez pela visão de seu “amante”, por mais que ouça o ruído do motor cada vez mais próximo, o soar da buzina por três vezes e o piscar dos faróis, não se mobiliza, possibilitando, assim, a fatalidade:

Ergue-se o Negro no terreno baldio, com movimentos que tanto traduzem o desejo de trazer Jacira para si, como de afastá-la, presumivelmente por causa do perigo representado pelo carro. A menina assusta-se, mas não consegue fugir, hipnotizada, como num desses sonhos em que se quer correr mas as pernas não obedecem.

A luz, presumivelmente do farol, atinge uma súbita intensi-

dade. Ranger de freios, uma dissonância sonora, o atropelamento, uma exclamação no quarto de Roberto: – Jacira!!! Como se emitidos pelo rádio do carro, acordes da Ave-Maria, a significarem tanto as seis horas da tarde, o crepúsculo, como a agonia da Virgem (Sant’Anna: 2005, 21).

Os acordes emitidos pelo rádio do carro se intensificaram para logo em seguida silenciarem e “na abóbada do espaço cênico surgiu uma estrela de grande magnitude” (Sant’Anna: 2005, 20). Assim, conclui-se a primeira cena do romance-teatro. A estrela de grande magnitude é a que, a partir de então, guiará todas as demais cenas até o final do texto. O atropelamento de Jacira desencadeia outros acontecimentos, como para corroborar as palavras de René Girard, de que “a eliminação da violência não se produz, os conflitos multiplicam-se e o perigo das reações em cadeia aumenta” (1990, 55). E, quanto ao tempo da narrativa, permanece o presente, ou seja, sempre o tempo do espetáculo.

## **Referências**

- FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. "Acrobacias da identidade: o artista e seus duplos na modernidade". In: CARDOSO, Irene et al. (orgs.). *Utopia e mal-estar na cultura: perspectivas psicanalíticas*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Tradução de Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- SANT'ANNA, Sérgio. *A tragédia brasileira: romance-teatro*. [1987]. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- \_\_\_\_\_. O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro. In: \_\_\_\_\_. *Contos e novelas reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

## Resumo

Em *A tragédia brasileira*, Sérgio Sant'Anna (1987) explora recursos de linguagem que tornam seu livro uma espécie de espetáculo imaginário. Em um único texto, o autor alterna romance, monólogo, roteiro cênico e ensaio. A história de morte da menina Jacira possibilita o desvelamento de um sacrifício ritual em que a violência primária leva a reflexões sobre a condição do ser entre a poesia e a morte. Um personagem denominado Autor-Diretor, o coveiro, dá início à narrativa fazendo uso de uma técnica comum no teatro: com uma pá faz soar três pancadas no chão e descerra as cortinas. A partir de então, as imagens se tornam espetaculares e suscitam reflexões caras aos contextos religioso, filosófico, artístico, entre outros.

**Palavras-chave: Sérgio Sant'Anna; literatura contemporânea; experimentação artística; violência.**

## Abstract

In *A tragédia brasileira*, Sérgio Sant'Anna (1987) explores some language resources that make his book a kind of imaginary spectacle. In a single text, the author alternates novel, monologue, scenic script and essay. The story of Jacira's death made it possible to unveil a ritual sacrifice in which primary violence leads to reflections on the condition of the being between poetry and death. A character named Author-Director, the gravedigger, initiates the narrative using a common technique in the theater: with a shovel makes three strokes on the floor and opens the curtains. From then on, the images become spectacular and give rise to important reflections in the religious, philosophical, and artistic spheres, among others.

**Keywords: Sérgio Sant'Anna; contemporary literature; artistic experimentation; violence.**

## Manoel de Barros e o último adeus de Bernardo

André Luís Mourão de Uzêda\*

**“Cult** – Como o poeta Manoel de Barros gostaria de ser lembrado?

**Manoel** – Gostaria de ser lembrado como um ser abençoado pela inocência. E que tentou mudar a feição da poesia”.

Manoel de Barros, em entrevista à *Revista Cult*.

“É muito apoderado pelo chão esse Bernardo”.

Manoel de Barros, *O livro de pré-coisas*.

Quero iniciar este ensaio remetendo-me a uma das experiências mais marcantes de minha trajetória como professor de Literatura e de Língua Portuguesa no ensino básico. Era dia 14 de novembro de 2014, uma sexta-feira, pouco antes das sete horas da manhã, quando fui abordado na entrada da sala dos professores do Colégio de Aplicação da UFRJ por um grupo significativo de estudantes de minhas duas turmas de sétimo ano. Bastante aflitos, antes de entrarmos em sala eles precisavam me dar uma triste notícia: no dia anterior falecera Manoel de Barros. Em seguida, pelos olhos de alguns estudantes muito emocionados começaram a descer as primeiras lágrimas.

A resposta a meu trabalho durante um trimestre com a poesia de Manoel de Barros vinha da maneira mais inusitada possível.

\* Mestre em Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, é professor do Colégio de Aplicação da UFRJ.

Distanciando-se do estranhamento inicial em relação à “palavra dementada” daquela “poesia do inútil”, meus alunos, com suas próprias palavras, compreendiam naquele momento, e com a maior propriedade possível, o ensinamento de Manoel de Barros de que “com as palavras se podem multiplicar os silêncios” (Barros: 2001, s/p). Agora, na leitura que empreendo das últimas palavras do poeta, seus *Escritos em verbal de ave* (2013), desejo retribuir-lhe o verso: “Eu só queria agradecer” (Barros: 2001, s/p).

Pretendo analisar o livro pelo seu aspecto de “despedimento” e pelo “legado” de ensinamentos deixados por Bernardo, personagem central dos *Escritos* e também, de certo modo, da própria obra de Manoel de Barros. Para tanto, faço uma leitura em dois movimentos. Em primeiro lugar, abordando a relação entre realidade e ficção na obra de Manoel de Barros, destacando o lugar ocupado por Bernardo tanto na vida quanto na produção do poeta. Interessa-me, em especial, a concepção poética de Bernardo em diálogo com o universo lírico como um todo na obra de Barros, que apresenta as diversas chaves de leitura, desde sua primeira aparição até seu último adeus. No segundo momento, parto para a análise de *Escritos em verbal de ave*, apontando sua materialidade enquanto livro-poema e relacionando-o ao isomorfismo poético no plano do conteúdo, com destaque para o aspecto do despedimento e do legado em sua poesia.

\*\*\*

*Escritos em verbal de ave* foi o último livro inédito<sup>1</sup> de Manoel de Barros. Publicado ainda em vida do autor, o livro se apresenta

<sup>1</sup> Saliente-se que *Arquitetura do silêncio*, publicado em 2014 pelas Edições de Janeiro e ilustrado com fotografias de Adriana Lafer, consiste em coletânea de poemas publicados em obras anteriores.

como despedida de seu personagem mais famoso, Bernardo, e desdobramento da despedida do próprio poeta, cujo falecimento se deu no ano seguinte, em 2014. Lido pela crítica como seu alter ego, Bernardo aparece em 1985, com a publicação de *O livro de pré-coisas*, que em seu primeiro verso já anunciava: “Quando de primeiro o homem era só, Bernardo era” (Barros: 2010b, 211). Ficção e realidade, conceitos muito caros ao poeta, imbricam-se, coadunam-se e coabitam nessa relação, em que as figuras de patrão e empregado cambiam e invertem-se na posição de mestre e aprendiz, e resultam na condição de criador e criatura. Qual seja: Bernardo, o funcionário das terras sul-mato-grossenses do fazendeiro Manoel de Barros, é seu mestre na poesia do ínfimo e das sutilezas, e faz-se criatura incorporada na obra poética do autor, alcançando a imortalidade no reino da “despalavra”.

Em matéria na revista *Bravo!* de junho de 1998, lemos a seguinte apresentação de ambos:

Poeta e personagem se conhecem desde a juventude e têm a mesma idade. Aos 18 anos, Bernardo apareceu pedindo emprego na casa da família Barros, em Cuiabá. À época, precisavam de alguém que cuidasse de uma tia com problemas mentais, que vivia num quarto com grades, era agressiva e não aceitava a presença de estranhos. No entanto, quando viu Bernardo, logo abriu um sorriso. Foi uma espécie de reconhecimento entre iguais. Com a morte da tia, Bernardo foi para a fazenda da família, no Pantanal. Anos depois, fugiu da fazenda e passou por uma fase de aventuras. Depois de trabalhar nas lanchas de pesca do Rio Paraguai, Bernardão finalmente enjoou da vida de aventuras e voltou para a fazenda da família (Moura: 1998, 37).

E, em entrevista a Antônio Gonçalves Filho, sobre Bernardo o poeta afirma:

**P.** Seu novo livro *O guardador de águas*, que está sendo lançado pela Art Editora, começa com a invocação do nome de seu *alter ego* Bernardo da Mata. O senhor poderia contar para seus leitores quem é ele?

**R.** Bernardo. Bernardo da Mata é um bandarra velho, andejo, fazedor de amanhecer e benzedor de águas. Ele aduba os escuros do chão, conversa pelo olho e escuta pelas pernas, como os grilos. Ele é o que falta para árvore ser gente. Ele mora em minha fazenda, em cujo quintal montou uma Oficina de Transfazer Natureza. Na oficina, Bernardo constrói objetos lúdicos, fivela de prender silêncio, aparelhos de ser inútil, beija-flor de rodas vermelhas etc. (Barros: 1990, 322).

Essa relação simbiótica prefigura uma escrita com marcas autobiográficas. Para Walkíria Golçalves Béda,

na criação de tal persona há a construção de um *alter ego* bom, nobre, santo. Verificamos que a apresentação de Bernardo vem acompanhada de adjetivos que designam o que é singelo, e em Barros sabemos que têm valor as coisas mais simples. “No presente” [*O livro de pré-coisas*, 1985] também relaciona Bernardo com o início, com a pré-história, quando a palavra ainda não havia sido “acostumada” e por isso teria mais valor. Na origem está a maior pureza, e é nesse recomeço que Bernardo nasce (2007, 112).

O aspecto seminal e originário destacado por Béda como característica da ficcionalidade de Bernardo na obra de Manoel de Barros está intimamente relacionado ao próprio fazer poético: “Bernardo está pronto a poema” (Barros: 2010b, 212), afirma o poeta em “O personagem”, de *O livro de pré-coisas*. Sua relação com a natureza, como ser-integrante/integrado ao mesmo tempo que transfigurador dela própria, é sempre ressaltada em sua poesia:

II

É homem percorrido de existências.  
Estão favoráveis a ele os camaleões.  
Espreado na tarde –  
Como a foz de um rio – Bernardo se inventa...  
Lugarejos cobertos de limo o imitam.  
Passarinhos aveludam seus cantos quando o veem.  
(Barros: 2010b, 240)

XIII

Desde criança ele fora prometido para lata  
Mas era merecido de águas de pedra de árvores  
de pássaros.  
Por isso quase alcançou de ser mago.  
(Barros: 2010b, 366)

IV

Um dia chegou em casa árvore.  
Deitou-se na raiz do muro, do mesmo jeito que um rio

fizesse para estar encostado em alguma pedra.

Boca não abriu mais?

Arbora em paredes podres.

(Barros: 2010b, 244)

Em oposição ao caráter germinal, ressalta curiosamente a transcendência do personagem para outro plano, marcado pela eternidade transfigurada pela própria natureza. Nesse sentido, Bernardo vira passarinho, árvore, ermo, imensidão eterna, e se despede. Tal aspecto de “despedimento” se apresenta com frequência, quando se trata do personagem:

### **Bernardo**

Bernardo já estava uma árvore quando

eu o conheci.

Passarinhos já construía casas na palha

do seu chapéu.

Brisas carregavam borboletas para o seu paletó.

E os cachorros usavam fazer de poste as suas

pernas.

Quando estávamos todos acostumados com aquele

bernardo-árvore

ele bateu asas e avoou.

Virou passarinho.

Foi para o meio do cerrado ser um arãquã.

Sempre ele dizia que o seu maior sonho era

ser um arãquã para compor o amanhecer.

(Barros: 2001, s/p)

Engana-se quem lê nessa poesia mera reprodução da realidade do pantanal sul-mato-grossense, universo em que se “inspiraria” o autor, ou o desejo panfletário de enaltecer a exuberância natural, como já se fizera na estética romântica. Equivoca-se ainda quem tenta restringir sua poesia a uma leitura menor de defensor da natureza. Sua obra aponta para o que Adalberto Müller (2011) chamou de “ecologia poética”: mais do que incorporar a natureza em linguagem de poesia, apresenta um projeto complexo de criação da própria linguagem da natureza, em que Bernardo figura como encarnação de uma Natureza iniciada por maiúscula, enquanto entidade. Nesse exercício, produz o que Barros chamou de “desenhos verbais de imagens” (2011, 45). Para Müller,

poetas como Manoel de Barros buscam voltar à linguagem dos sentidos, que é uma linguagem não intelectual (mas não menos inteligente!), que é uma língua de imagens. O papel da imaginação e da imagem são primordiais na poesia de Manoel de Barros. [...]

Faz parte também da ecologia poética de Manoel de Barros o ato de recolher detritos, trazer para a poesia “tudo aquilo que a nossa / civilização rejeita, pisa e mija em cima”. A prática poética de Manoel é a de recolher fragmentos dessa civilização e compor com ela (e contra ela) uma obra esfacelada e fragmentária, capaz de arejar a linguagem para assim talvez arejar as relações do homem com o seu mundo (2011, 50).

O caráter fragmentário da poesia de Manoel de Barros, salientado por Müller, fica explícito em diversos de seus pequenos

poemas. Muitos nos iluminam com a construção de imagens verbais às vezes absurdas no plano semântico, que isomorficamente se refletem em construções gramaticais impossíveis no plano morfológico e sintático da gramática da língua portuguesa, mas que se potencializam na exploração da ecologia poética de Manoel de Barros:

Águas que sabem  
a pedras  
sabem a rãs.

(Barros: 2010b, 415)

Eu vi um lírio vegetado em caracol!  
Isso não muda a feição da natureza?

(Barros: 2010a, 47)

Esses pequenos excertos são alguns dos típicos ensinamentos deixados por Bernardo, a personificação lírica da ecologia poética de Manoel de Barros, que aparece em sua obra como o andarilho-ermitão. Com o sujeito lírico do poema, compartilha os conhecimentos adquiridos a partir de sua íntima relação com a natureza cosmogônica, como lemos no poema III da primeira parte de *Menino do mato* (2010):

### III

Por modo de nossa vivência ponho por caso Bernardo.  
Bernardo nem sabia que houvera recebido o privilégio  
do abandono.  
Ele fazia parte da natureza como um rio faz, como  
um sapo faz, como o ocaso faz.

E achava uma coisa cândida conversar com as águas,  
com as árvores, com as rãs.

(Eis um caso que há de perguntar: é preciso estudar  
ignorâncias para falar com as águas?)

Ele falava coisinhas seráficas com as águas;

Bernardo morava em seu casebre na beira do rio –  
moda um ermitão.

De manhã, bem cedo, ele pegava de seu regador e ia  
regar o rio.

Regava o rio, regava o rio.

Depois ele falava para nós que os peixes também  
precisam de água para sobreviver.

Perto havia um brejo canoro de rãs.

O rio encostava as margens na sua voz.

Seu olhar dava flor no cisco.

Sua maior alegria era de ver uma garça descoberta no  
alto do rio.

Ele queria ser sonhado pelas garças;

Bernardo tinha visões como esta – eu vi a manhã  
pousada sobre uma lata que nem um passarinhos (sic) no  
abandono de uma casa.

Era uma visão que destampava a natureza de seu olhar.

Bernardo não sabia nem o nome das letras de uma  
palavra.

Mas soletrava rãs melhor do que mim.

Pelo som dos gorjeios de uma ave ele sabia sua cor.

A manhã fazia glória sobre ele.

Quando eu conheci Bernardo o ermo já fazia  
exuberância nele.

Isomorficamente, a relação simbiótica com a natureza que se estabelece nessa “ecopoética” se revela na composição orgânica com que os poemas são dispostos nos livros. Nada está ali à toa. Nenhum poema abre, antecede ou finaliza o outro despropositadamente. É o que se observa em *Menino do mato*, por exemplo, no qual a relação entre mestre e aprendiz se configura desde a estrutura do livro. Em suas duas partes, “Menino do mato” e “Caderno de aprendiz”, somos apresentados ao “menino”, esse Manoel-lírico “que só teve infância” – como declarou a propósito das *Memórias inventadas* (2008) – e, em “Caderno de aprendiz”, registra suas aprendizagens, ao longo de sua trajetória errante para ser poeta. E não é à toa que o centro de suas anotações, o poema 18 (do total de 36, o dobro), tenha como protagonista Bernardo – o que evidencia, mais uma vez, o papel central ocupado pelo personagem como seu grande “mestre” das coisas do ínfimo:

## 18

Bernardo armou sua barraca na beira  
de um sapo.  
Ele era beato de sapo.  
Natureza retrata ele.  
Bernardo é criador.  
Ele viu um passarinho sentado no ombro do arrebol.  
Lagarto encostava nele para dormir.

(Barros: 2010a, 59)

Atente-se ainda que a aura mística envolvendo Bernardo ilumina-o em condição sacra, como sinalizara Bédou. “Beato”, “mago”

e “ermitão” são alguns dos adjetivos que assinalam uma relação sacrossanta, como um apóstolo disseminando os conhecimentos régios de uma força maior – a natureza criadora e reguladora do mundo. Não é por acaso que Bernardo seja associado ao “criador”. E, como bom criador, deixa um *legado* para a posteridade. Ao empregar o termo legado para me referir a esses conceitos, faço-o não de forma despropositada. O conceito de legado, intimamente associado ao campo epistemológico dos domínios do patrimônio e da memória a ser salvaguardada para a posteridade por meio de inventário ou livro do tombo, é embasado na própria obra do poeta, sobre a qual me debruço para encontrar possíveis chaves de leitura:

Esse Bernardo eu conheço de léguas.

Ele é o único ser humano

Que alcançou de ser árvore.

Por isso deve ser tombado

a Patrimônio da Humanidade.

(Barros: 2005, s/p)

Bernardo é, acima de tudo, um colecionador. Em seu *acervo*, encontramos seus desobjetos, seus desenhos verbais de imagens, sua sapiência eco poética. Uma vez que parte deste para outro mundo, o legado a ser explorado pelo “menino” revela uma imensurável coleção de miudezas da grandeza desse andarilho: “Nos apetrechos de Bernardo, que é o nome dele, / achei um canivete de papel / [...] penso que seja um desobjeto artístico” (Barros: 2010b, 366), lemos em *Retrato do artista quando coisa* (1998). Ao seguir os rastros trilhados pelo ermitão, é possível compor um mosaico caleidoscópico da vida poética desse curioso personagem: Bernardo da Mata nasce das

origens do mundo, colhe seus ensinamentos da relação íntima com a natureza, registra e coleciona esses conhecimentos “de ignorâncias” e, chegada a hora de seu “adeus”, ao transcender os sentidos deste para um outro mundo e fundir-se à própria natureza, deixa como legado sua obra, coletada na passagem por esta vida. Em suma, essa é a estrutura encontrada não só em *Escritos em verbal de ave*, mas também em textos anteriores, a exemplo de “Tratado de metamorfoses” de *O livro de pré-coisas*, os “Caderno de apontamentos” e “Caderno de andarilho”, de *Concerto a céu aberto para solos de ave* (1991), “Diário de Bugrinha (excertos)”, de *Livro sobre nada* (1996), e o explícito “O livro de Bernardo”, de *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001):

Bernardo da Mata nunca fez outra coisa  
 Que ouvir as vozes do chão  
 Que ouvir o perfume das cores  
 Que ver o silêncio das formas  
 E o formato dos cantos. Pois pois.  
 Passei muitos anos a rabiscar, neste caderno, os  
 escutamentos de Bernardo.  
 Ele via e ouvia inexistências.  
 Eu penso agora que esse Bernardo tem cacoete para  
 poeta.

(Barros: 2010b, 411)

\*\*\*

Até o presente, tentei demonstrar como Bernardo, o andarilho-ancião, desde suas primeiras aparições na obra de Manoel de Barros apresenta-se como o portador de um conhecimento germinal da natureza, em postura de despedida, que nos deixa um conheci-

mento germinal e originário. Partindo deste para um outro mundo, incorpora-se à própria Natureza sem deixar para trás suas aprendizagens na passagem por aqui. Vejamos agora como os aspectos de despedimento e de legado aparecem no contexto de seu último adeus, em *Escritos em verbal de ave*.

O livro, como salientado anteriormente, é o último publicado em vida pelo poeta, e nele o personagem Bernardo se despede deste mundo para sempre. Desde sua primeira leitura, e antes mesmo da publicação, a recepção da obra já apontava para a tristeza arrebatada, como relata Bianca Magela Melo, em reportagem sobre o lançamento do livro:

A chegada de um envelope amarelo entre as encomendas daquele dia comum de setembro no escritório da Editora LeYa, em São Paulo, fez o editor Pascoal Soto chorar. O conteúdo, um conjunto de folhas soltas escritas a lápis com letra nanica, foi lido e relido por Pascoal: “Editores ainda choram”. A correspondência vinha de Campo Grande, no Mato Grosso do Sul. Assinava como remetente o poeta Manoel de Barros, 95 anos. No envelope, ele depositou o original de seu mais novo livro, *Escritos em verbal de ave*, o sétimo editado por Pascoal. Todos chegam da mesma maneira: sem aviso, pelo correio e acompanhados da expressão: “Vê se presta”.

[...] Pascoal Soto conheceu Manoel em 1993, quando o primeiro, então com 27 anos e assistente editorial da Editora Moderna, escreveu ao poeta declarando sua admiração e convidando-o para compor um livro infantil, que chegou seis anos depois (*Exercícios de ser criança*). Dez anos atrás, Pascoal sondou Manoel sobre a possibilidade de escrever a

biografia de Bernardo, ao que ele respondeu que, se um dia o fizesse, morreria (2013, s/p).

E fez.

Antes de enveredarmos pelos poemas, contudo, não há como deixar de mencionar a fisiologia embrionária de *Escritos em verbal de ave*. De imediato já nos chama a atenção a disposição do texto no suporte físico do livro. Não há a paginação linear, nas quais costumam se encontrar os poemas nos livros de poesia; antes, remete-nos aos livretos produzidos pela Geração Mimeógrafo dos anos 1970-1980, que recorria à fotocópia de livros produzidos artesanalmente e com baixíssimo custo de produção para a divulgação de seus escritos. A referência aqui à poesia marginal não é descabida: desde a abertura do livro somos recebidos por um haicai-epígrafe de Nicolas Behr, poeta marginal brasileiro, com quem o poeta sul-mato-grossense chegou a trocar correspondência:

A infância  
É a camada  
Fértil da vida.

(Behr *apud* Barros: 2013, s/p)

Aspecto fulcral do universo de Barros, a infância ilumina a leitura a ser iniciada, evocando, no próprio leitor, a experiência de exercitar a imaginação criativa, pueril e curiosa. Nesse contexto, vale ressaltar como o desdobramento entre ficção e realidade no plano do conteúdo reflete-se isomorficamente no plano material do livro-poema. De caráter origâmico, o projeto gráfico de Luciana Facchini apresenta ao leitor um jogo de dobra e desdobra, de tal modo que o

poema se revela de modo lúdico (como um exercício de ser criança), desafiando-o a deduzir a ordem correta da leitura dos poemas pela disposição não linear em que se apresentam. As ilustrações à mão livre de Manoel de Barros, publicadas originalmente em *O guardador de águas* (1989), são reproduzidas lado a lado com os poemas, o que provoca o desejo (inútil) de tentar estabelecer relação entre texto e imagem.

A obra se divide em três partes: “Uma desbiografia”, “Os desobjetos (do acervo de Bernardo)” e “Escritos em verbal de ave”. Na primeira parte, o prefixo “des-” já nos desperta para o projeto infundado de tentar empreender uma leitura realista de sua poesia, ainda que conscientes de seu caráter autofictício: não se trata da biografia de Bernardo, mas de sua *des*-biografia, sua biografia aos avessos, pura poesia. E o início deste poema não está na primeira página, mas literalmente em seu avesso, e de cabeça para baixo. Assim, somos obrigados a girar o livro ao contrário para dar início à leitura, e ao longo do texto somos levados a novos *des*-dobramentos se quisermos concluí-la:

UMA DESBIOGRAFIA: Bernardo morava  
de luxúria com as suas palavras.  
Para nós era difícil descobrir o contexto  
daquela união.  
Nossa linguagem não tinha função  
explicativa, mas só brincativa.  
Como seja: ontem Bernardo fez para nós  
*Um ferro de engomar gelo!*  
Toninho disse que Bernardo dementava  
as palavras.

Ele viu, diz que, uma formiga frondosa com olhar de árvore.  
Formiga frondosa?

(Barros: 2013, s/p)

A desbiografia de Bernardo está intimamente associada à sua vida como criador sentidos, palavras, imagens. Passamos pela sua relação com o mundo originário, dizendo-nos que “Bernardo sempre nos parecia que / morava nos inícios do mundo”, era um “visionário nas origens da Terra”, que “havia em seu olhar uma candura / de água / E sua voz era de Fonte” (Barros: 2013, s/p). O emprego de “Fonte” iniciado com maiúscula também não é sem propósito, como nada o é em se tratando de Manoel de Barros. Remete-nos ao poema “Fontes”, que abre a “Terceira infância” de suas *Memórias inventadas*, nas quais salienta as principais fontes de sua poesia:

Três personagens me ajudaram a compor estas  
memórias. Quero dar ciência delas. Uma, a criança;  
dois, os passarinhos; três, os andarilhos. A  
criança me deu a semente da palavra. Os passarinhos  
me deram desprendimento das coisas da terra. E os  
andarilhos, a preciência da natureza de Deus.

(Barros: 2008, 147)

Sendo Bernardo o grande “andarilho” de sua poesia, está em sua voz a sua Fonte, tríade entre a criança, palavra seminal e originária, o passarinho e o seu desprendimento das coisas terrenas e mundanas, e os andarilhos, que não se perdem no caminho porque o inventam e, com um saber que antecede a Ciência, subvertem a lógica racional remetendo-se ao conhecimento do que é do âmbito

do sagrado, do sacralizado. Todo esse saber de “Fonte” Bernardo vai ensinando aos meninos por meio de sua linguagem brincativa, sem qualquer presunção de realismo mimético, livre para “voar fora da asa”: “Ele disse que viu ainda um calango / espichado nos braços da manhã” (Barros: 2013, s/p), afirma no poema. Legando as palavras que contém seus ensinamentos e seu hábito de colecionismo, Bernardo deixa como patrimônio a ser preservado seus *Escritos em verbal de ave* e se despede, agora para sempre:

Deixamos Bernardo de manhã  
Em sua sepultura

De tarde o deserto já estava em nós.

(Barros: 2013, s/p)

Na segunda parte do livro (ou a última, como saber?), somos apresentados ao acervo de “desobjetos” de Bernardo:

## OS DESOBJETOS

(Do acervo de Bernardo)

- 1 Prego que farfalha
- 2 Uma puá de mandioca
- 3 O fazedor de amanhecer
- 4 O martelo de pregar água
- 5 Guindaste de levantar vento
- 6 O ferro de engomar gelo
- 7 O parafuso de veludo
- 8 Alarme para silêncio

- 10 Formiga frondosa com olhar de árvore
- 11 Alicate cremoso
- 12 Peneira de carregar água
- 13 Besouro de olhar ajoelhado
- 14 A água viciada em mar
- 15 Roleta para mover o sol

(Barros: 2013, s/p)

O termo “desobjeto” não é inédito em seus escritos. No poema em prosa “Desobjeto”, de *Memórias inventadas*, ficamos sabendo que “O menino que era esquerdo viu no meio do quintal um pente” (Barros: 2008, 23). A sentença é curta, mas impregnada do universo simbólico de Manoel de Barros. Mais uma vez somos apresentados ao “menino”, o sujeito lírico do poeta que também é um alter ego seu, como já abordado anteriormente, que é “esquerdo” – que nos permite leitura dialógica com o “gauche” Drummond. Esse menino, curioso, desbrava o “quintal”, o mesmo quintal que aparece no famoso verso “Meu quintal é maior do que o mundo” (Barros: 2008, 47), do poema “O apanhador de desperdícios”, presente também em *Memórias inventadas*. O quintal infinito de potencialidades do mundo da imaginação abriga um pente que não é mais pente:

O pente estava próximo de não ser mais um pente. Estaria mais perto de ser uma folha dentada. Dentada um tanto que já se havia incluído no chão que nem uma pedra um caramujo um sapo. [...] O fato é que o pente perdera a sua personalidade. Estava encostado nas raízes de uma árvore e não servia mais nem para pentear macaco. O menino que era esquerdo e tinha cacoete para poeta, justamente ele

enxergava o pente naquele estado terminal. E o menino deu para imaginar que o pente, naquele estado, já estaria incorporado à natureza como um rio, um osso, um lagarto. Eu acho que as árvores colaboravam na solidão daquele pente (Barros: 2008, 23).

Os desobjetos de Manoel de Barros são aqueles objetos que perdem sua função originária. Não como os de um museu – que perdem sua função ao serem deslocados para a vitrine –, mas por incorporarem novas funções (poéticas, camaleônicas), que, pela imaginação do menino, *trans*-figuram-se em outras potências. Assim, o acervo de Bernardo – palavra que mais uma vez remete ao campo semântico do patrimônio inventariado, não por acaso, em diálogo com a noção de “legado” – não é como o acervo museológico, estagnado ou congelado pela força do tempo, mas um acervo vivo e aberto a novas leituras, tal como a própria poesia. Seus desobjetos são potentes imagens verbais, instrumentos de que o menino está munido para “desregular a natureza”, como sugere o poema “Oficina”, de *Memórias inventadas*. Tais imagens nos colocam em posição de estranhamento pelas sinestésias e construções pouco habituais no contexto morfossemântico da língua portuguesa, tais como o “prego que farfalha”, “o fazedor de amanhecer” ou “o ferro de engomar gelo”.

Por último, restam os “Escritos em verbal de ave”, desdobrados ao final do livro, como grande mapa aberto, ilustrado ao fundo por seu desenho à mão livre quase aos moldes de uma pintura rupestre, de braços bem abertos, se jogando rumo à liberdade. Uma coletânea de 32 pequenos poemas de apenas três versos – que nos remetem ao formato do haicai, também não por acaso – em que predomina a culminância máxima do poeta na elaboração de seus

“desenhos verbais de imagem”. A ecologia poética de que tratou Müller é evidente no trabalho original e originário com que a linguagem subverte a lógica gramatical para ser “brincativa”, isto é, em “verbal de ave”, uma vez que a nossa, “explicativa”, não dá conta de transfazer a natureza:

Os rios gostam  
de entardecer  
entre os pássaros.

(Barros: 2013, s/p)

Vi a metade  
da manhã  
no olho de um sapo.

(Barros: 2013, s/p)

Caracóis  
vegetam  
em minhas palavras.

(Barros: 2013, s/p)

\*\*\*

Para encerrar, volto à experiência que narrei na abertura deste ensaio. Ainda em 2014, organizei com minhas turmas de sétimo ano uma homenagem ao poeta. Havíamos realizado a leitura de *Menino do mato* durante um trimestre inteiro. Para minha própria formação, foi muito enriquecedor empreender, com turmas do ensino fundamental, a leitura de um livro de poesia na íntegra, coisa que até então julgava impossível. Cobrimos o pátio da escola com balões de

cujas pontas pendiam barbantes com poemas de Manoel de Barros copiados à mão pelos próprios estudantes. Outros poemas foram distribuídos aos estudantes, professores e funcionários da escola que transitavam pelo pátio, espalhando as palavras dementadas do poeta das miudezas. Também recebemos a professora Maria Lucia Guimarães de Faria, do Setor de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da UFRJ, para fazer uma palestra sobre o poeta.

Nos anos seguintes, tive oportunidade de dar continuidade ao trabalho com a poesia de Manoel de Barros, que seguiu encantando novos leitores. A “oficina de experiências poéticas” ministrada no festival literário da escola no ano de 2016 permitiu que as novas palavras de ave para escrever ultrapassassem o ambiente da sala de aula. Os poemas produzidos pelos estudantes, seus responsáveis e profissionais da escola, expostos em barbantes no parquinho de pedras do Colégio de Aplicação, mostraram que, se a poesia é um inutensílio, a sala de aula deve ser, acima de tudo, um lugar de ser inútil, como já propus em trabalhos anteriores (cf. Uzêda: 2015; 2017). Tais experiências me mostram que professores enveredam pela trilha certa quando apostam no potencial criativo inspirado pela poesia, sem deixá-la cair no lugar-comum da leitura do texto justificada pelo historicismo rasteiro.

Pela via do afeto, nossos estudantes entenderam que pela arte ultrapassamos os limites impostos pela vida. Manoel de Barros e Bernardo, exemplos *a priori* e *a posteriori* desta máxima, nos inspiram a desfrutar do privilégio de não saber quase tudo – e que isso explica o resto. Certamente está desgastada a discussão fundamentada nos pares opostos: “a arte imita a vida X a vida imita a arte”. No entanto, não encontro outra forma de me referir ao último adeus de Manoel de Barros, em paralelo ao de Bernardo: conta-se

que, na tarde de 13 de novembro de 2014, uma profusa rajada de passarinhos cortejava o sepultamento do poeta no cemitério Parque das Primaveras, em Campo Grande. Manoel de Barros pôde enfim encontrar-se com Bernardo. Virou passarinho: foi para o meio do cerrado ser um arãquã para compor o amanhecer.

## Referências

- BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- \_\_\_\_\_. *O fazedor de amanhecer*. São Paulo: Salamandra, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Cantigas por um passarinho à toa*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*. São Paulo: Planeta, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Menino do mato*. São Paulo: LeYa, 2010a.
- \_\_\_\_\_. *Poesia completa*. São Paulo: LeYa, 2010b.
- \_\_\_\_\_. “Entrevista”. *Revista Palavra*. Rio de Janeiro: SESC, jul. 2011.
- \_\_\_\_\_. *Escritos em verbal de ave*. São Paulo: LeYa, 2013.
- BÉDA, Walkíria Gonçalves. *A construção poética de si mesmo: Manoel de Barros e a autobiografia*. Tese de doutorado em Letras. Faculdade de Ciências e Letras da UNESP. Campus de Assis. Assis, 2007.
- MELO, Bianca Magela. “O poeta e Bernardo”. *Brasileiros*, 18 jan. 2013. Disponível em: <<http://old.brasileiros.com.br/2013/01/o-poeta-e-bernardo/>>. Acesso em: 17 de setembro de 2017.
- MOURA, Sheila. “A personagem da Pré-palavra”. *Bravo!* São Paulo, ano 1, nº 9, jun. 1998.
- MÜLLER, Adalberto. “A ecologia poética de Manoel de Barros”. *Revista Palavra*. Rio de Janeiro: SESC, jul. 2011.
- UZÊDA, André. “Usando palavras de ave para escrever: o texto poético de Manoel de Barros em aulas de Literatura no ensino fundamental”. *Anais do XIV Encontro da ABRALIC*.

Disponível em: [http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015\\_1455908384.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1455908384.pdf).

\_\_\_\_\_. “O poema como um inutensílio, a sala de aula como lugar de ser inútil”. In: *Textualidades em aula*. Disponível em: [https://geepolcp2.files.wordpress.com/2017/04/textualidades\\_em\\_aulalivro\\_\\_3aprova.pdf](https://geepolcp2.files.wordpress.com/2017/04/textualidades_em_aulalivro__3aprova.pdf).

## Resumo

Este texto apresenta uma leitura multifacetada do livro-poema *Escritos em verbal de ave*, de Manoel de Barros (2013). A análise parte da materialidade do volume, que se diferencia dos formatos tradicionais em disposição por páginas ao se constituir em forma de mosaico origâmico, desafiando o leitor a um jogo de dobra-desdobra do objeto e, conseqüentemente, da leitura. Enveredamos pela composição, analisando a disposição fragmentária dos poemas que compõem as três partes do livro: “Uma desbiografia”, “Os desobjetos (do acervo de Bernardo)” e “Escritos em verbal de ave”. Por fim, interpretamos, no plano do conteúdo, o aspecto de “despedimento” que permeia o poema, em clara referência autobiográfica: Bernardo, seu mais famoso personagem (e lido pela crítica como alter ego do autor), dá seu último adeus, legando-nos suas palavras dementadas, pura fonte de poesia.

**Palavras-chave:** Manoel de Barros; poesia brasileira contemporânea; *Escritos em verbal de ave*.

## Abstract

This essay presents a multifaceted reading of the book-poem *Escritos em verbal de ave*, by Manoel de Barros (2013). The analysis begins with the physical composition of the volume, which differs from the traditional layout. Its pages, in the form of an origamic style mosaic, challenge the reader to a game of folding-unfolding the pages and, consequently, of its reading. Moving on to literary composition, we analyze the fragmentary disposition of the poems that make up the three parts of the book: “Uma desbiografia”, “Os desobjetos (do acervo de Bernardo)” and “Escritos em verbal de ave”. Finally analyzing the content, we interpret the “farewell” aspect that permeates the poem in a clear autobiographical reference: Bernardo, his most famous character (and seen by the literary critics as the author’s alter ego), gives us his demented words as a fountain of poetry.

**Keywords:** Manoel de Barros; contemporary Brazilian poetry; *Escritos em verbal de ave*.



## **A escala das coisas: dois poemas de Leonardo Gandolfi**

Maurício Chamarelli\*

Vivemos num tempo que produz arquivo em ritmo incessante e exagerado. A quantidade de informações, fotografias e textos que a cada dia entra por nossos olhos, ouvidos e memória talvez nunca tenha sido tão grande. A tal ponto que já não é surpresa nossa incapacidade de processá-los: a hipertrofia da memória vai de par hoje com a incapacidade de amalgamar qualquer experiência dela ou mesmo de ter uma relação efetiva com essas informações. Isso é visível no mais habitual dos gestos, que denuncia talvez que ninguém mais precisa se lembrar de nada: basta, com a leveza de quem põe a mão no bolso, transferir a memória para a máquina e perguntar ao Google.

O curioso aí é que a hipertrofia se inverte e o peso que poderia significar haveremos nos tornado o repositório desse passado e dessas informações se suspende na leveza com que nos separamos dele, mesmo que seja somente para mantê-lo próximo. Nesse gesto, o arquivo certamente não desaparece, e esse deslocamento que lhe imprimimos talvez não faça mais do que abrir um vão, pelo qual respiramos e podemos ter ainda alguma relação com ele.

É uma bela figuração desse gesto que vejo em um poema de Leonardo Gandolfi em que o papel de memento, de objeto no qual se inscreve o tempo e o passado, é cumprido por uma mala:

\* Pós-doutorando em Estudos Literários na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

**Sem título, 2012**

As rodinhas batendo nas pedras portuguesas mal encaixadas fazem a mala de mão que arrasto tombar ora para um lado ora para outro. A mala é verde e já viajou para Argentina França Canadá Ouro Preto. A mala agora não está abarrotada e sim pesada, isso aumenta o efeito da irregularidade das pedras portuguesas mal encaixadas pela última obra que trocou, sabe-se, as tubulações de gás no bairro. Dos quatro destinos enumerados acima só usei a mala em dois, Argentina Ouro Preto. Nos outros quem a utilizou foi a outra dona da mala aliás, ela foi aos quatro destinos a que a mala também foi. Só agora vejo, eu gostaria de ter ido também à França ao Canadá, não tanto pelos destinos tampouco pela mala e sim para ter estado mais com ela. Fizemos boas coisas juntos eu e a outra dona da mala bebíamos juntos ouvíamos música juntos dormíamos juntos e até 10 minutos atrás morávamos juntos. A mala tem mais ou menos as dimensões permitidas para uma bagagem de mão 60 cm de altura 20 de largura 30 de comprimento e é verde e agora tomba de um lado para o outro enquanto eu a arrasto ao longo da rua Pinheiro Machado Rio de Janeiro. A rua Pinheiro Machado ultimamente tem visto suas calçadas serem abertas para troca, sabe-se, das tubulações de gás no bairro. As pedras portuguesas recolocadas às pressas e portanto mal encaixadas

fazem a mala de mão verde – cinco pares de meias  
três calças jeans duas bermudas dezenove cuecas  
onze camisas dois livros um desodorante – tombar  
ora para um lado ora para outro enquanto caminho.  
As pedras portuguesas mal encaixadas fazem a mala  
tombar ora para um lado ora para outro enquanto, sabe-se,  
caminho na direção do ponto de táxi mais próximo.

(Gandolfi: 2015, 63-4)

A mala é o motivo. É ela quem puxa o pensamento de quem a leva pela rua. É no balanço de seu desequilíbrio entre as pedras portuguesas que se tece o fio da história. Por um lado, o silêncio do título, que se limita a justapor uma data à incapacidade de nomeá-la, desprotegendo de qualquer orientação o índice temporal que aí se dispõe. Sem nome resta, sim, o poema, mas também o acontecimento com que ele se relaciona, e ainda talvez o passado de que esse acontecimento marca a separação. A data, sem título, não data somente o poema, mas diz, talvez, tudo – na medida em que se exime de qualquer escolha, da orientação que estaria implicada pela nomeação. Essa isenção faz da data um meio inócuo, ela nomeia um tempo como se isso não concernisse o sujeito em questão. Por outro lado, a descrição central, minuciosa e longa da mala. É ela que importa, que porta dentro de si aquilo que recebe mais importância; é desde ela que surge, de modo bastante fortuito a história pessoal (“até 10 minutos atrás morávamos juntos”). Tudo se passa como se fosse a mala quem lembrasse e vida fosse aquilo que ela organiza: Argentina, França, Canadá, Ouro Preto; cinco pares de meias, três calças jeans, duas bermudas, dezenove cuecas, onze camisas, dois livros e um desodorante distribuídos de maneira desigual por 60 cm

de altura, 20 de largura e 30 de comprimento. Fazer do poema sobre a separação um poema sobre a mala parece aqui querer resguardar uma vida que aparece, desviando-a do peso dessa história, desse passado.

A mala funciona como um dispositivo de distanciamento ou sublimação da história pessoal. Quando convidado à Oficina Experimental de Poesia, no Méier, em maio de 2016, Leonardo leu esse trecho do poema em uma velocidade particularmente acelerada; quando comentei isso, ele respondeu de pronto que se tratava de uma estratégia para fugir àquilo que havia ali de excessivamente pessoal, algo como um esforço para não cair, ali, no sentimental. Na ocasião, Leonardo mencionava o mesmo desvio ou deslocamento de “si”, de um “eu” nos títulos dos livros: *Escala Richter*, *Kansas*, *A morte de Tony Bennett*. À exceção da plaquete *Minhas férias*, em todos aparece um nome outro, nome impróprio na capa do livro, substantivo próprio alheio, além daquele habitual – central, importante –: o do autor.

No poema, entretanto, o pessoal responde pela instância temporal da separação, o tempo dessa cesura ou de uma fissura na história pessoal; por sua vez, é de novo o tempo – o ritmo acelerado da leitura – que marca o procedimento do desvio. Me parece ainda que, nesse poema (e, ademais, em outros de *Escala Richter* em que essa operação se repete), o pessoal, o “eu” do qual é preciso se desviar, tem uma marca muito singular: não se trata da dicção subjetiva, dos estados de ânimo ou dos gostos pessoais; a questão tampouco é a da concretude cotidiana da pessoa. O “eu” do qual é preciso se desviar é uma *narrativa*, uma história – quer dizer: *um tempo*. Certamente, é desse tempo da história pessoal que o poema quer, ao mesmo tempo, se aproximar radicalmente, narrando-o em grande medida; de tal maneira que a resultante entre desvio e aproximação não é a de nada que pudesse se assemelhar a uma poesia objetiva, a uma linguagem

que fala sozinha consigo mesma ou de si mesma, ao poema como cena sacrificial ou de uma violência contra o eu (penso aqui, um pouco ao acaso, em algumas poéticas modernas: a figura rimbaldiana do artista como aquele que violenta seu “eu”, experimentando em si todos os venenos e cultivando verrugas em seu rosto; o apagamento do *monsieur* que fala dando iniciativa às palavras, em Mallarmé; a experimentação verbal radicalmente dessubjetivada de alguns poemas ligados à vanguarda concreta...). Em Gandolfi, não. Trata-se aqui de uma poesia fortemente lírica e bastante ligada ao eu biográfico do autor, que narra uma experiência pessoal, ao mesmo tempo, no entanto, que parece instituir uma distância que a resguarda de qualquer sentimentalismo. Gostaria de escutar nisso algo como uma distância que bloqueia qualquer adesão excessiva, patética – o que afasta marcadamente tonalidades frequentes na modernidade: de um lado, a heroica; de outro, a trágica.

Essa passagem em desvio pela história pessoal, por sua vez, faz esse trecho do poema; em um sentido forte, é propriamente essa passagem que esse trecho do poema parece “poetificar”. Isso quereria dizer que o trecho citado de “Sem título, 2012” ao mesmo tempo realiza e encena esse deslocamento, fazendo o passado-pessoal passar pelo objeto, não para desaparecer, mas talvez para abrir o vão que permite que se respire e se interpele esse tempo. O poema é assim a mala, o *memento* mesmo do afastamento, que guarda a cesura (outro divórcio) que é o ter relação com aquilo – e com o tempo – de que nos separamos.

Em relação à tão falada hipertrofia da memória em nossos tempos, o poema de Gandolfi parece inverter a relação ou radicalizar o descentramento: aqui trata-se menos de um sujeito que toma em mãos o objeto onde resguardou seu passado do que de um objeto

que parece olhar para o sujeito – como se este, antes de consultar a mala, se *consultasse* com ela –, em movimento que parece querer dar à sua própria dor uma medida de coisa, de coisa entre outras. Essa medida, essa escala das coisas é uma figura privilegiada para ler o tom de *Escala Richter*. Já desde o título, vemos vir à cena algo como um jogo de perspectivas: a escala Richter remete ao abalo sísmico que mede; mas de tal maneira, penso, que o imaginário habitual salta demasiado rapidamente para o catastrófico dos grandes terremotos, esquecendo-se, talvez, de que ali onde há escala, há sempre variação de grandeza e de medição. Ali onde há escala, há *escalas*. E há, ainda mais, uma certa transposição entre diferentes ordens de grandeza: não tanto no sentido de que um centímetro em um mapa-múndi pode equivaler a milhares de quilômetros, mas mais no sentido de que uma dor de cabeça “insuportável” pode se tornar ridícula diante de um cavalo que agoniza.

É ainda essa operação que gostaria de escutar nas muitas datas que atravessam “Insert coin”, o poema longo (poema em série ou série de poemas) que abre o livro. Mais uma vez, a data aparece aqui como uma isenção de orientação diante da história que a atravessa, como uma marca zero que, nesse poema, funciona como lugar do encontro fortuito da poesia com seus outros, espécie de mesa de cirurgia lautreamontiana ou surrealista: 19 de abril é o dia de nascimento do poeta modernista Manuel Bandeira, ao mesmo tempo que o do cantor popular brega Roberto Carlos; é também o dia em que morreram o pai do evolucionismo, Charles Darwin, e outro poeta moderno: Octavio Paz. Além disso, em 19 de abril foi tirada a célebre foto do famigerado monstro do Lago Ness. As informações enciclopédicas se encadeiam e a poesia moderna aparece aí em meio a estranhezas, como em um *salon* bizarro ou uma exposição universal.

É indexada ora ao lado do outro científico – ou, mais especificamente: ao lado de um nome próprio científico habitualmente anexado a um episódio de desestabilização do antropocentrismo; e revisitamos aqui a questão de um descentramento; ora ao lado de um produto moderno da mitomania que atravessa nossa experiência do mundo. À parte qualquer questão sobre sua veracidade, o monstro do Lago Ness é um tópos de nosso desejo de fabulação já tradicionalmente ligado aos grandes corpos aquosos como limiar do mundo cognoscível; o insólito aqui – embora isso não seja novo – é a participação da fotografia, do aparato que viria desmistificar, objetificar o mundo e facilitar a escrita da história, e que acaba funcionando como que ao contrário: fazendo nascer, parindo o enigma. A máquina fotográfica é, nesse caso, um Homero menor do século XX.

Ainda mais significativo, na mesa de cirurgia de Gandolfi, seria talvez o encontro fortuito da poesia com sua dita diluição massificada em Roberto Carlos, ou seja, na música e letra que vão do popular ao brega, passando ainda pelo hino religioso. A esse respeito, Gandolfi contava que seu pai, que não lê ou não gosta de seus poemas, adora as canções do Rei; e que sempre que o ouve, diz: “É um poeta, né?”. Assim, mais uma vez a poesia moderna parece se encontrar com seu revés antiquário em versão minoritária, uma versão diluída daquilo que a modernidade frequentemente considera como o impulso primeiro da poesia e, sobretudo, como o contexto primordial – original e superior – de sua realização. Isso porque, se a poesia não dá mais a medida da habitação da comunidade humana no mundo, como diziam Hegel e Heidegger, a cena contemporânea onde ela parece chegar mais perto disso é talvez a comoção e mobilização interna de afetos nada surpreendentes para quem já conheceu algum fã de RC. Isso me parece se dar a tal ponto que, quando descamba para

uma espécie de hino religioso, Roberto Carlos talvez não faça mais do que reencontrar uma vocação e revisitar, mais uma vez, a união primordial entre arte e religião que a modernidade se acostumou a imaginar como sua contraparte impossível ou como sua origem perdida. O mesmo deveria ser dito, por outro lado, das denúncias feitas à ditadura, onde seria preciso lembrar, sim, da ligação – que a modernidade não inveja no passado ancestral que hipostasia para si – entre religião, poesia e Estado, entre dar a medida da habitação do homem no mundo e retificar a desmedida do outro no mundo.

A ligação com o popular brega retorna quase como uma vocação na figura central e motivo do poema “Insert coin”:

No ano em que você nasceu  
a comemoração de 15 anos dos Trapalhões.  
Seu pai trabalhava na Casa da Moeda  
e ganhou uma das 60 moedas cunhadas  
especialmente para a homenagem.  
Num lado o aviso da efeméride  
no outro à maneira de charge  
quatro efigies e uma data abaixo.  
Após 12 anos, o mesmo pai, testa  
em frisos, chama o garoto, feliz aniversário.  
Ele mostra a data na moeda e diz  
abre a mão, segura, é a da sua idade.

(Gandolfi: 2015, 12)

A cena joga, mais uma vez, com a medida da habituação do homem no mundo, nesse caso ligada à tradição familiar. A moeda é passada de pai para filho quase como um voto. Trata-se de uma

herança, uma inscrição familiar. A cena, mesmo se significativa, é dita em dicção lisa, sem altivez ou tragicidade; vem em tom menor, comandado aliás pela natureza reles da herança, ligada a um produto da cultura de massa. Por outro lado, parecem destoar as palavras terminologicamente precisas e oriundas de campos semânticos clássicos e grandiosos: efeméride, efígie. De um lado, o ano ambíguo de 1981 referido ironicamente como um acontecimento importante, astronomicamente digno ou ainda conectado a uma certa conjunção astrológica (efeméride é uma palavra da magia tanto quanto da história, uma palavra da astrologia, para a qual, talvez, as duas coisas se misturem); de outro, a memória dos quinze anos de um programa popular de TV alçada ao rol dos monarcas, dos santos ou de grandes figuras históricas, merecedoras de arte funerária e memorial. Por outro lado ainda, a significativa idade de doze anos, denotando certa responsabilidade (de guardar a moeda) e ressoando certa simbologia ligada ao tempo cíclico divinizado (12 é o número dos ciclos anuais de meses-signos astrológicos e é também o número dos apóstolos que levariam adiante a missão do Messias...).

Mais uma vez, nessas duas palavras asseadas e na cena do poema, questões grandiosas: memória, tempo, história, herança. Aqui, talvez um pouco como no título, o tom maior não é simplesmente obliterado ou abandonado, mas parece acenar nessas duas palavrinhas do poema que o trata com o distanciamento de uma ironia baixa, sem acidez. O contexto que poderia evocar uma moldura simbólica do destino, uma adesão épica à herança (as linhagens dos heróis homéricos...) ou a aceitação trágica de um destino que cai desatinadamente sobre o sujeito (como dizia Benjamin citando Luckács, o herói trágico é aquele que adere a seu destino em toda sua contradição, um pouco como o Édipo sofocliano é aquele que cega

os próprios olhos como quem aceita o destino familiar enquanto algo de muito íntimo [Benjamin: 1984, 154-5]) – o tom grandioso parece aqui figurar somente para ser tornado inoperante, como que encenando o distanciamento do tom maior na ambiência mesma em que ele seria mais esperado.

O que é desativado, no entanto, não me parece ser o passado por completo, mas qualquer moldura grandiosa em que a relação com ele pudesse se dispor. Não se trata de fazer tábula rasa do passado, anular a herança ou matar o pai, mas acolher sua pequenez um pouco risível, e que não descortina nenhuma destinação nem inscreve qualquer origem; nada do peso astronômico da efeméride ou da expectativa de eternidade da efígie. Por outro lado, o poema é a moeda, é o memento da cesura dessa relação com o passado (como no caso da mala acima). É o que parece dizer um outro trecho de “Insert coin”:

A vida inteira seu pai disse  
escrever uma música e o máximo  
que ele fizera foi assobiar aqui e ali  
trechos dessa canção que, você acha, só existia  
quando ele assobiava. Era uma vez uma música  
e uma vez ele não só assobiou como também  
cantou para você alguns trechos dela  
mas isso tem tanto tempo que hoje eles parecem  
ser de Detalhes mas não dá pra ter certeza.  
E você acha curioso dizer isso agora  
você acha muito curioso dizer isso agora  
ainda mais pensando no que já vem pensando.  
Para falar a verdade, mais do que curioso  
você acha até engraçado dizer isso justo agora

ainda mais pensando no que já vem pensando.  
E esses pensamentos seus às vezes se juntam a outros  
entre eles, um súbito, o de que isso aqui é um poema  
para o seu pai, sobre o seu pai mas sem o seu pai.

(Gandolfi: 2015, 25)

O *enjambement*<sup>1</sup> do penúltimo verso demanda leitura, ainda mais em se tratando de uma poética que foge a certos padrões: “isso aqui é um poema...”. Estranho pensá-lo assim, como quem se dá conta, de repente, de que escreve um poema, quando talvez o que mais importa pareça passar longe disso. Sobre essa maneira de escrever poesia ou não, de escrever, talvez, poesia-ou-não, diz um outro trecho de “Insert coin”:

Você disse para um amigo  
que estava preparando algo sobre  
as férias em Ouro Preto, ele veio logo  
falando que seria impossível passar sem  
o Romanceiro da Inconfidência.  
Você falou que não, que o verso era só  
por praticidade e que já tinha até colocado  
os Trapalhões, ele disse então que já era.  
Sim já era e você nada pode fazer  
a não ser ficar pensando também que sim  
já era mas que os amigos são sempre os amigos.

(Gandolfi: 2015, 15)

<sup>1</sup> Refiro-me aqui à leitura já um pouco célebre que Giorgio Agamben faz desse instituto poético em *Ideia da prosa* (1998).

Mas aqui não se trata de alardear esse pensamento súbito, o que interessa em “Insert coin” não me parece ser (ao menos, não somente) pensar a escrita ou pensar uma poesia que talvez não se reconheça como tal. Esse pensamento serve aqui a uma outra questão e parece querer abrir o espaço para um outro trabalho, vital, com o passado: o que mais importa, me parece, aterrissa dolorosamente na continuação do verso anterior – “isso aqui é um poema / para o seu pai, sobre o seu pai mas sem o seu pai”. “Insert coin” responde aqui pela questão da paternidade, da herança. Mais uma vez, o poema toca o passado e uma certa separação ou distância. Passado biográfico, tratado sem grandiosidade ou tragicidade, mas em um tom lírico que não se furta à dor que acena aí: “isso aqui é um poema / para o seu pai, sobre o seu pai mas sem o seu pai”. Se o poema é a moeda, como o outro poema era a mala, ele é então o dispositivo que permite entrar em relação com isso de que nos separamos, com esse tempo e essa distância (“sem o seu pai...”). Não à toa, naquele que talvez seja o clímax narrativo do poema, durante a visita a uma igreja em Mariana, a moeda escorrega e cai na fresta de uma campa onde está enterrado Mestre Athayde (artista do barroco mineiro, mais uma vez figura aqui o passado [Gandolfi: 2015, 26-7]).

O título, “Insert coin”, é sem dúvida uma remissão evidente ao episódio em que a moeda (herança paterna) se insere no buraco que a madeira velha e carcomida abre no túmulo de um artista do passado. Mas não somente: *insert coin* é a frase que pisca na tela dos jogos eletrônicos de fliperama; uma injunção ininterrupta de começo e recomeço, jogue de novo, jogue de novo. O jogo eletrônico é, à sua maneira, o filho mais novo daquele jogo de azar que era, para Benjamin, o paradigma de uma anulação do passado e da invalidação da experiência (os filhos mais velhos parecem ser o tipo do

*pinball* ou o *pachinko* que Wim Wenders, em *Tokyo-Ga*, disse haver sido inventado após a perda da II Guerra, quando o Japão tinha um grande trauma a esquecer). Em Gandolfi, no entanto, não penso que se trate de maneira nenhuma de uma temporalidade do presente interminável, automático e repetido (como o do jogo de azar na leitura de Benjamin), mas talvez de uma contraparte nada infernal daquele tempo “em que transcorre a existência daqueles a quem nunca é permitido terminar o que foi começado” (Benjamin: 1989, 129). Esse tempo não é talvez senão o tempo em que nos vemos lançados, impossibilitados de terminar o que quer que tenhamos começado, mas nem por isso incapazes de recomeçá-lo e recomeçá-lo. “Insert coin” é uma contraparte gozadora da ladainha vanguardista do *game over*. Então, talvez se trate de pensar a poesia, seu lugar e a possibilidade e as maneiras de fazê-la hoje, na medida em que o que se pensa aí é também uma certa maneira de se relacionar com a herança, com o passado da poesia. E então talvez a moeda descortine, sim, uma destinação – a destinação de recomeçar e recomeçar, de reescrever e escrever ainda. Tudo está, sim, dito, e não vai nisso nenhum problema, nenhum drama, nem qualquer heroísmo. Sim, “já era”, mas “os amigos são sempre os amigos” e, se você tiver uma moeda, pode recomeçar.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Idée de la prose*. Tradução para o francês Gérard Macé. Paris: Christian Bourgois, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Emerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- GANDOLFI, Leonardo. *A morte de Tony Bennett*. São Paulo: Lumme, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Escala Richter*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

## Resumo

Este artigo se propõe a analisar dois poemas longos do livro *Escala Richter*, de Leonardo Gandolfi, intitulados “Insert Coin” e “Sem título, 2012”. Nessa leitura, interessa-nos enfocar o modo particular como a poesia de Gandolfi joga com figuras do passado, entendido ao mesmo tempo como passado da tradição poética e como passado biográfico. Em nossa compreensão, desenha-se aí uma relação ambígua que suspende o peso desse passado, ao mesmo tempo que o incorpora nas figuras da tradição literária e da história familiar pessoal. Curioso ressaltar ainda como esse gesto passa por uma indexação em objetos (uma mala em “Sem título, 2012” e uma moeda em “Insert coin”), de tal maneira que essa “objetificação” permite manter próximo o passado e, ao não desativá-lo completamente (ao modo da *tábula rasa* vanguardista), transformá-lo em potência de recomeço.

**Palavras-chave:** Leonardo Gandolfi; poesia brasileira contemporânea; *Escala Richter*.

## Abstract

This essay seeks to analyze the poems “Insert coin” and “Sem título, 2012”, both from the book *Escala Richter*, by the contemporary Brazilian poet Leonardo Gandolfi, focusing above all the way in which the poems figuratively play with the past, understood both as biographical past and poetic tradition. In our understanding an ambigal nexus is drawn here: the past is at the same time incorporated through figures of personal family history and literary tradition, and has its weight suspended. Such ambivalent procedure involves frequently the reference to objects (a suitcase in “Sem título, 2012” and a coin in “Insert coin”) that seem to embody the past in a way that allows it to be kept close and, because it’s not rendered inoperative (as in the avant-garde usual *tabula rasa*), it can be transformed into a potentiality for continual fresh starts.

**Keywords:** Leonardo Gandolfi; contemporary Brazilian poetry; *Escala Richter*.



## **Às margens da escrita: a literatura de Ferréz**

Ricardo Alexandre Rodrigues\*

Nas últimas duas décadas, no horizonte da ficção brasileira, ganhou visibilidade um modo de narrar emergente das periferias, que aposta em provocações e reacende o debate acerca do papel da literatura na sociedade. É uma escrita que se alinha com uma causa, exteriorizando o registro de uma conjuntura social degradada, com expressões próprias articuladas para ressignificar e se referir àquela realidade. Os temas relacionados à violência urbana e às desigualdades sociais aparecem sob a perspectiva de quem sofre as consequências, introduzidos numa abordagem crítica, com um misto de denúncia, indignação e conscientização. Nessa linha de composição, as narrativas aparecem entrecortadas de memórias, fluxos de pensamentos e outros relatos que emulam os gêneros documental e testemunhal. Separados, nenhum desses elementos era inédito na literatura brasileira. Contudo, pouco se via da combinação deles. Nem o resultado tinha tanto impacto e notoriedade.

Autor de ficção, compositor de rap, morador da comunidade do Capão Redondo, localizada na zona leste de São Paulo, Ferréz abre novos caminhos para essa literatura emergente, com uma escrita que se articula a partir de eventos e expressões peculiares da periferia. Seu trabalho como escritor, compositor ou dirigente de movimentos sociais incide na criação de espaços e condições para o

\* Doutor em Poética pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

relato da favela com suas linguagens, modos de pensar e interagir, numa sociedade que demarca territórios e se alarma com tudo que ultrapassa as fronteiras do lugar-comum. Ele escreve histórias dos outros, que também são as suas próprias e da comunidade.

Ferréz e outros escritores pioneiros da “nova literatura marginal”, que ganhou visibilidade por volta dos anos 2000, investem tinta para radicalmente desassociar a cultura da periferia dos preconceitos formais e das convenções de mercado, procurando aproximar a escrita marginal de uma expressão individual. No traçado dessa literatura, explora-se o potencial da linguagem e do imaginário das comunidades que vivem à margem. Em sua escrita, entrecruzam-se temas, formas de linguagem e estruturas narrativas presentes no cotidiano da periferia, o que marca a diferença em relação à geração de poetas marginais da década de 1970, que também empregavam linguagem coloquial – bem marcada no uso de gírias e palavrões – para dar voz a temas e questionamentos vivenciados pela classe média da época.

Dessa proximidade com o cotidiano da periferia, resultam textos cuja leitura oscila entre a literatura e o relato, entre a ficção e o testemunho. Existe uma investigação de temas, afetos, personagens e pontos de vista fundamental na literatura de Ferréz, pois sua escrita é compromissada com o povo da periferia, conforme ele anuncia no prefácio do livro *Os ricos também morrem* (2015a). As narrativas desse livro se estruturam por meio da dinâmica da linguagem, dos diálogos, interrupções, sobreposições, colagens, fragmentos, repetições irônicas de frases triviais. Essa composição demanda um pacto de leitura em que o leitor deve assumir sua coparticipação, mas não como espectador distante, e sim como alguém que se depara com um diálogo iniciado, um acontecimento no meio do caminho, e sonda

atentamente o quadro constituído, as ideias e as tensões sugeridas pelo tema. O leitor é tomado como testemunha e cúmplice da narrativa, sendo levado a inferir, preencher lacunas, distinguir as falas entrecruzadas dos personagens. Nesse caso, é reafirmado o compromisso do autor com a escrita literária para instaurar possibilidades de ver o mundo, desencadeando mudanças de perspectiva e foco, de exposição e acepção do pensamento.

Essa expansão de perspectivas é fundamental para desarmar os esquemas interpretativos que operam automaticamente, antecipando conclusões e julgamentos sobre as expressões vindas das periferias urbanas. É preciso, antes de tudo, desconstruir o discurso pronto que pesa sobre a periferia, sem cair na cilada das oposições maniqueístas (opressor/oprimido, agressor/vítima). Diz-se isso tendo em mente os contos do livro, os quais parecem armar situações que colocam o leitor em enfrentamento com a estaticidade e rigidez dos estereótipos.

Vale lembrar que o isolamento, juntamente com o desinteresse pela realidade de fora ou à margem dos núcleos difusores e controladores dos comportamentos sociais, favoreceu a apropriação singular e a resignificação do arcabouço cultural – língua, moda, música, dança etc. Por meio de adaptações e improvisos, na necessidade de soluções práticas, foram ganhando autonomia as formas de se dizer e se expressar que transbordaram os limites bem conhecidos e aceitos pelo senso comum. Como grupos à margem do discurso hegemônico, as comunidades da periferia elaboraram suas narrativas nomeando suas experiências e estendendo o repertório de representações existentes sobre si mesmos. Tais narrativas já nascem de uma tensão, pois enfrentam a sociedade que silencia a fala e ignora a vida desses grupos. Por essa via, constrói-se a litera-

tura da periferia dos grandes centros urbanos, fortalecendo novos protagonistas e discursos.

Fruto desse contexto, a literatura de Ferréz se apresenta como objeto autônomo, com estrutura e jogos de significados para apresentar maneiras de ver e pensar de um segmento da sociedade. Na escrita, ele articula referências da comunidade onde vive (cenas, acontecimentos, linguagens) para dar voz à periferia e possibilidade de outros modos de se dizer. A periferia sempre foi objeto do discurso: nas academias, nas políticas públicas, nos palanques eleitorais, nas notícias, alguém falava sobre ela ou dizia no lugar dela. Contudo, essas comunidades deixadas à margem do discurso são ricas em expressões: cantam, tocam, dançam, escrevem, pintam, constroem, costumam...

Atento a essas manifestações, Ferréz fomenta a existência de uma expressão distinta do modelo convencional de produzir e divulgar literatura. Surge, então, a necessidade de novas abordagens para dar nome e visibilidade a uma forma de escrita que permite identificações singulares com a vida nas comunidades da periferia, de cotidiano truculento. É nesse sentido que ele aposta no conceito de “marginal” para se referir a essa literatura e a seus autores: “marginais, ou seja, à margem do sistema, já que falavam de um outro lugar com voz que se articulava de uma outra subjetividade (tá vendo, quem disse que maloqueiro não tem cultura?)” (Ferréz: 2002).

A literatura marginal, também chamada por Ferréz de “literatura combativa”, assume o compromisso de denunciar uma realidade que aparecia desfocada e embaçada porque era vista através dos estereótipos. Contudo, o pacto entre a produção literária com aquela realidade não se restringe ao plano do enunciado ou do relato. Esse pacto acontece sobretudo no plano da enunciação, com linguagem,

gramática e estética próprias das comunidades deixadas à margem. A formulação sintática mais flexível, as expressões cotidianas articuladas informalmente e também o ritmo marcado pela manifestação de emoções são componentes que ajudam a recriar, durante a leitura, a dinâmica da comunicação oral. O autor se alimenta do jeito de falar das pessoas, atento à escolha, à combinação de palavras e às associações de ideias que pretende alcançar. Em uma entrevista em que lhe foi perguntado se as histórias do livro eram reais, esclareceu: “Eu não pego a história, eu pego o tom das pessoas” (Ferréz: 2015b).

Essa é a luta de quem tomou consciência de que uma das estratégias executadas pelos mecanismos de dominação ideológica é a criação de estigmas para demarcar tudo o que escapa à regra, como o fez para o herege, o marginal, o vadio, o louco e outros desajustados. A estigmatização, ao preencher o signo com carga semântica negativa, tenciona prognosticar discursos rebeldes à disciplina e descredenciá-los de qualquer seriedade ou legitimidade.

Em uma compreensão ampla, a literatura se apresenta como lugar privilegiado para encenação de outras subjetividades, ou seja, ela abre espaço para maneiras diferentes de dizer “eu”. Das muitas especulações sobre a natureza literária, em diferentes momentos, fala-se de uma construção de linguagem que resiste à leitura convencional e ao óbvio das interpretações, promovendo, como efeito, a expansão dos limites deliberados.

Constituída desse princípio, a literatura de Ferréz cria condições para que sejam ouvidas manifestações de subjetividades escamoteadas pelo discurso centralizador, generalizador. Essa escrita segue à margem e na contramão do impulso reducionista das sociedades: a redução do ser humano ao sexo (o binarismo homem/mulher); a redução do humano às atividades e práticas; à situação

econômica; a redução do pensamento e dos gestos ao pragmatismo (útil/inútil, ciência/ficção).

*Os ricos também morrem*, por exemplo, enseja novos pontos de vista e oferece histórias que facultam ao imaginário entrever o modo como aquelas comunidades se referem às suas realidades. A comunidade é composta de várias conjunturas e discursos; não é uma construção linear. Não se trata de situações inventadas, mas imaginadas.

Todavia, Ferréz não enaltece nem desvaloriza a vida na periferia, mas faz o leitor pensar a partir do vasto repertório de imagens e linguagens. Há, então, um esforço para traduzir essa realidade de uma maneira estética, expositiva e, sobretudo, poética, mas sem cair na armadilha do discurso que romanceia ou vitimiza a vida na periferia. Ele investe pensamento sobre questões pontuais acerca das relações interpessoais, dos limites éticos, da sobrevivência no crime e fora dele, da violência, da perspectiva de quem está na margem e vira centro da narrativa.

No conto “Bananas”, são articuladas referências que nos remetem ao cotidiano das comunidades, com sua rapidez de acontecimentos, variedades de situações e tensões que se desdobram na linguagem. Como se lê em outros textos do livro, a narrativa se inicia sem a necessidade de introdução, apresentação ou explicação a respeito das cenas narradas. A maneira como as histórias começam, *in medias res*, lança o leitor direto na tensão dos acontecimentos. A partir dessa construção, fica estabelecido com o leitor o pacto de leitura que se firma no entrosamento e na cumplicidade sobre o relato.

A narrativa se constitui de fragmentos, blocos de pensamentos, entrecortados de humor e ironia diante do trágico, evitando ser lida como relato ou testemunho. É o que desloca o texto da mera

descrição factual. Nesse conto, os questionamentos e reflexões incidem sobre o personagem Mauro Maurício, cujo discurso é interrompido rudemente por personagens que representam o exercício da autoridade: a mãe no âmbito doméstico e o policial no espaço público. “Vai logo Mauro Maurício, se não te arrebento” – ordena a mãe sem ouvir o que o filho tinha a dizer. “Precisa contar história, não. Tô perguntando nada ainda” – interfere o policial, cortando a fala do rapaz. Em casa ou na rua, impera o sistema autoritário das relações interpessoais. Tal modo de tratamento aparece a partir de gestos automáticos, de situações mais cotidianas, sem se limitar a um grupo ou a um contexto.

Sobre o protagonista pesa o estigma de adolescente morador de periferia. Nesse caso, a maneira de olhar e de se relacionar já está determinada por verdades preconcebidas e instituídas. A agressão dos estereótipos não acontece, fatalmente, pelo silenciamento ou pela impossibilidade de um discurso. Na verdade, a opressão aparece na fala presumidamente elaborada ou na imagem arbitrariamente criada para identificar o sujeito, alienando-o do direito de se expressar. Como nos faz pensar, o trabalho com a linguagem não aparece apenas na construção de personagens ou na caracterização do cenário, mas principalmente na problematização sobre os estereótipos decalcados sobre a periferia.

De modo geral, os personagens de Ferréz não escondem desvios de conduta, não escamoteiam pensamentos ou sentimentos, nem têm final feliz. Atuam como sujeitos oprimidos e autoritários, idealistas e solidários, desafortunados e oportunistas, bêbados, miseráveis, viciados. São construídos à imagem conflitante do herói-marginal, isto é, descentralizados, à parte, excêntricos em relação aos padrões instituídos, mas que apresentam habilidades de criar

soluções mais versáteis e menos burocráticas. São dinâmicos e se esquivam da interpretação previsível, diferentes do herói comum, que já é uma referência e tem seu lugar delimitado como ícone de boas condutas.

O herói-marginal é mais fluido, tem comportamentos que oscilam entre oprimido e opressor, entre pacato e inquieto, entre sereno e agressivo. Transita em diferentes espaços, pois conhece os lugares comuns e os esquecidos, os mais movimentados e ainda os ocultos ou ignorados. Move-se melhor entre as emoções e pelo espaço urbano, pois conhece realidades opostas: o centro e a periferia, shopping center e camelôs, o barraco e os modernos condomínios onde trabalha. Representa bem os moradores das comunidades à margem do sistema.

Vale a pena ressaltar que esses contos são estruturados de modo que abra perspectivas para as formas de ver e pensar dos moradores da comunidade. A presença de diálogos em quase todas as narrativas deixa ver a intenção de mostrar a complexa realidade do lugar, por meio da pluralidade de vozes. Na maioria dos diálogos, narradores e personagens se alternam sem o uso do travessão. Mesmo assim, conseguimos identificar cada um dos discursos, pois reconhecemos e compartilhamos as relações de poder e o uso de estereótipos. Com isso, o autor mais uma vez parece querer tomar o leitor como cúmplice nessa situação, fazendo-o reconhecer sua omissão diante do funcionamento e da manutenção do sistema opressor.

Ferréz, como porta-voz da periferia, emprega em seu texto frases que trazem a marca de um investimento estético dedicado à linguagem, à palavra: rimas, trocadilhos, associações de ideias, alegorias verbais, jogos de imagens e outros recursos empregados para conferir expressividade e importância ao saber local. Regras

de conduta, modos de ver, filosofias de vida, todo esse saber local quase sempre irrompe permeado por uma tensão. No final do conto “Bananas”, depois da abordagem agressiva da polícia e em resposta à mãe que cobra pelas bananas, Mauro “levanta o dedo anelar”. O gesto obsceno pode ser lido como alegoria das expressões emergentes da periferia: são manifestações de linguagem carregadas de emoções, que vêm à tona como forma de subversão e combate, reagindo aos clichês, estigmas e estereótipos que limitam o discurso dos moradores da periferia. Essa literatura articula respostas à intolerância acirrada e coloca em cena a hostilidade da cidade, a violência urbana na esfera pública e privada.

Como se vê, a escrita de Ferréz se desenvolve na prática poético-subversiva da linguagem, instaurando a necessidade de pensar os estereótipos e ir além deles. Sua literatura torna-se lugar de resistência à leitura comum, o que faz dela espaço fértil para a produção de novos significados para a periferia. Assim, torna-se indispensável repensar os parâmetros, bem como a função social dessa literatura: qual o lugar do outro em seu discurso? A ficção cumpre o papel de abrir espaços para a encenação de subjetividades. Sobre esse aspecto, Josefina Ludmer, tendo em vista a produção argentina, diz que a abertura para a literatura acontece com “o desejo de ver, em ficção, as temporalidades do presente vividas por algumas subjetividades” (2010).

Com sua força criadora, a literatura é capaz de trazer para o espaço público subjetividades escamoteadas. Temos interesse pela vida do outro, tentamos imaginar como o outro agiria em situações que a vida nos apresenta. Também nos colocamos no lugar do outro e especulamos sobre atitudes, pensamentos, respostas. Nesse caso, torna-se imperativo desmontar certas armadilhas do pensamento

que parecem simplificar e facilitar nossa relação com o mundo. São conceitos e categorias supostamente inocentes e universais, que conhecemos com o nome de preconceções, estigmas, estereótipos, clichês. Estes compõem esquemas de leitura que separam, de forma imediata e maniqueísta, o “certo” do “errado”, o “bem” do “mal”, o “útil” do “inútil”.

O olhar e o pensamento estão sempre circunscritos aos esquemas da razão e do bom senso. Esses esquemas se converteram em nosso próprio olhar e pensamento, de modo que tudo que afeta nossa percepção é imediatamente inspecionado e classificado. Quanto mais estranhamos, mais julgamos. No entanto, é difícil nos colocarmos no lugar do outro, sermos outros, sermos os outros.

As expressões poéticas emergentes das periferias apostam no cuidado estético espreitando visualidades inéditas, reclamando outros olhares e pensamentos. Trazem novos esquemas de leitura e novos conceitos, mas nessa abertura de perspectivas também fazem empréstimo, apropriação, ressignificação e atualização de esquemas antigos. Na operação de leitura com esses textos, acontece, ao mesmo tempo, transgressão, produção e confirmação dos códigos da linguagem.

A atenção que essas manobras da escrita marginal vêm conseguindo desde o final do século passado tem despertado o interesse da crítica. O debate a respeito da tradição literária ganha outra dimensão, com questionamentos sobre critérios de hierarquização e valores culturais. É imperativo conseguir aproximação com tais manifestações literárias a fim de explorar os horizontes poéticos descortinados. Isso implica mudanças na abordagem e revisão das categorias de análise, como as noções de literatura e de autor, por exemplo.

Passamos da celebração da “morte do autor” (Barthes: 2004), em que se propôs buscar outra fonte de significados da obra fora da figura biográfica e burocrática do autor, para o interesse sobre o lugar da fala de quem escreve. O universo verbal onde é produzido e consumido o texto constitui também alvo de investigação. A interpretação credenciada e fechada em uma área de conhecimento tornou-se inoperante faz tempo e cede lugar a uma variedade de paradigmas críticos. A aproximação entre história, ciências sociais, biografias e memórias contribuiu para atualizar e estender a experiência de leitura, trazendo na voz de pessoas biográficas o que elas sentiram e vivenciaram. Nessa circunstância, o diálogo com outras áreas das ciências humanas (sociologia, história, antropologia etc.) é possível e até desejável. Nesse entrecruzamento de referenciais crítico-teórico-metodológicos, desenrola-se a linha crítica denominada de Estudos Culturais.

Na produção literária desse contexto, desenvolveu-se uma escrita híbrida em que se conjugam discursos oblíquos, transversos, deslocados e deixados à margem, como se vê na obra de Ferréz. Esse aspecto híbrido condiz com a multiplicidade da literatura contemporânea, que inclui, entre outros aspectos, a apropriação sarcástica de ícones de consumo, o discurso com marcas do cotidiano e a invocação da memória como testemunho ou como recurso narrativo do trauma.

Neste contexto, a escrita de Ferréz fortalece o processo de emancipação em relação aos padrões de organização do discurso. Essa via marginal vem abrindo oportunidade para novas atuações na cena literária, como escritores moradores da periferia ou excluídos da sociedade, ex-presidiários narrando sua vivência sem a necessidade de mediadores na construção do discurso, assumindo sua voz, sua linguagem, com marcas autorais que não se limitam a recursos

estilísticos, mas reivindicam outros olhares, outras relações com o público. Dessa forma, o modo de ver, sentir, pensar e dialogar com o mundo ganha visibilidade no complexo urbano, o que é importante para a afirmação das culturas da periferia, para a valorização das identidades e suas origens. Na leitura dos escritos de Ferréz, impressiona a habilidade humana de ficcionalizar o mundo e os acontecimentos vivenciados, para tentar dar algum sentido, algum nexo para a vida.

## Referências

- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- FERRÉZ. “Terrorismo literário”. *Caros amigos. Literatura marginal: a cultura da periferia – ato II*. São Paulo: Caros Amigos, 2002. Disponível em: <<http://litnomedio.blogspot.com.br/p/ferrez-na-caros-amigos.html>>. Acesso em 2 de outubro de 2016.
- \_\_\_\_\_. *Os ricos também morrem*. São Paulo: Planeta, 2015a.
- \_\_\_\_\_. “Até hoje eu não sei o que é pior: a igreja ou a droga”. Entrevista concedida a Marina Rossi e Antonio Jiménez Barca. *El País*. São Paulo: 25 de abril, 2015b. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2015/04/21/cultura/1429627864\\_042387.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2015/04/21/cultura/1429627864_042387.html)>. Acesso em 2 de outubro de 2016.
- LUDMER, Josefina. “Literaturas pós-autônomas”. *SOPRO: panfleto político-cultural*. Jan. 2010. Tradução de Flávia Cera. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html>>. Acesso em 23 de outubro de 2015.

## Resumo

A produção deste artigo foi impulsionada pelo debate acerca de antigos conceitos e novas práticas de composição e leitura na contemporaneidade. Partimos da constatação de que, no presente, os autores da autointitulada “literatura marginal” buscam se livrar de preconceitos formais e de convenções de mercado, ao mesmo tempo que tentam conferir visibilidade às culturas da periferia. Em seguida, concentramos a análise na escrita de Ferréz, trabalhada como alternativa de expressão ética e estética. Ancorada na periferia, sua coletânea de contos *Os ricos também morrem* (2015) suscita as mais variadas reflexões sobre temas como o papel da literatura, a relação entre autor, autoria e autoridade, além de outras questões igualmente relevantes na atualidade.

**Palavras-chave:** *literatura marginal; Ferréz; Os ricos também morrem.*

## Abstract

The writing of this article was stimulated by the debate about old concepts and new practices of composition and reading in the contemporaneity. We start from the perception that nowadays the authors of the so-called “marginal literature” seek to get rid of formal prejudices and market conventions, while trying to win visibility for the cultures of the periphery. Next, we focus the analysis on the prose fiction by Ferréz, created as an alternative of ethical and aesthetic expression. Anchored in the periphery, his collection of short stories *Os ricos também morrem* (2015) raises the most varied reflections on issues such as the role of literature, the relationship between author, authorship and authority, as well as other equally relevant themes.

**Keywords:** *marginal literature; Ferréz; Os ricos também morrem.*

# ENSAIOS

REFLEXÕES DE FÔLEGO



## ***Dois irmãos*, de Milton Hatoum: romance intensivo em história e memória**

Benito Petraglia\*

O contexto histórico de *Dois irmãos* (2000) ocupa um período de tempo que vai aproximadamente do pós-guerra ao fim dos anos setenta. São cerca de 35 anos. Se esse é o núcleo forte da narrativa, não se podem desconsiderar os lances em retrospectiva, esse tempo sinuoso, em ziguezague, guiado basicamente pela memória, que recua para relatar acontecimentos importantes do início do século XX, quando o teque-teque Halim conhece a filha de Galib no restaurante Biblos e se apaixona por ela; ou quando ocorrem as primeiras escaramuças da rivalidade entre os irmãos Yaqub e Omar, até culminar na briga e na cicatriz riscada no rosto e na alma do primeiro. São fragmentos esparsos de passado com cuja montagem vai se compondo o quadro explicativo das situações que se desdobram à medida que a narrativa avança... e recua.

Mas há igualmente outro período que não se pode desconsiderar. Um tempo mudo, sem peripécia, o intervalo entre o tempo do discurso e o tempo da história, o tempo da decantação da verdade. Só o tempo é capaz de dar a dimensão exata de nossos sentimentos, “só o tempo transforma nossos sentimentos em palavras mais verdadeiras” (Hatoum: 2000, 244-5). O próprio autor, em texto não ficcional, destaca a importância, entre outros elementos da narrativa, desse intervalo para se produzir certa sensação de verdade:

\* Doutor em Estudos da Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

Esse poder de fingir, de passar a impressão de verdade tem a ver com muitas coisas: a relação do tempo do discurso com o tempo da história, a construção das personagens, a organização do enredo, com seus saltos temporais, digressões etc. (Hatoum: 1996, 8).

Ele tece, aliás, comentários críticos acerca da ausência de perspectiva histórica em alguns romances contemporâneos, o que faz deles obras de valor mais documental que estético:

Uma das vertentes do romance contemporâneo recupera traços da narrativa mais convencional [enredo, personagem, andamento], ao mesmo tempo que introduz técnicas do cinema ou da televisão, trabalhando com uma linguagem mais ágil [...] geralmente com uma perspectiva histórica rala ou nem isso (Hatoum: 2007, 50).

O contexto histórico em *Dois irmãos* tampouco é mero pano de fundo diante do qual se movimentam os personagens. Manaus, pode-se dizer, é mais um personagem, um ser vivo que vai se modificando ao longo do romance, assumindo aspectos diversos, mas sempre criticáveis e problemáticos, do ponto de vista do narrador e de Halim, porém nem tanto do de Yaqub, para quem, segundo seus projetos ambiciosos, “Manaus está pronta para crescer” (Hatoum: 2000, 196).

Há diferentes Manaus: a Manaus dos anos da Segunda Guerra, a Manaus do pós-guerra e a Manaus dos anos posteriores ao golpe. A Manaus dos anos da guerra sofria as restrições impostas por esse momento: “Manaus às escuras, seus moradores acotovelando-se

diante dos açougues e empórios, disputando um naco de carne, um pacote de arroz, feijão, sal ou café. Havia racionamento de energia, e um ovo valia ouro” (pp. 22-3).

Essas restrições, no entanto, não cessaram com o fim da guerra. Extinto o fausto proporcionado pela economia da borracha entre o final do século XIX e inícios do XX, Manaus voltava à condição que na verdade nunca perdera: a de uma cidade provinciana, “ao mesmo tempo tribunal e teatro” (Hatoum: 1996, 9), onde tudo se sabe e tudo se julga, em que as coisas secretas não são tão secretas e podem ser devassadas pelos olhos de um bisbilhoteiro. Era essa uma das tarefas determinadas ao narrador, que a executava com prazer: “quando as casas da rua explodiam de gritos, Zana me mandava zarelhar tudo, roía os ossos apodrecidos dos vizinhos” (Hatoum: 2000, 86).

E em meio a essas e outras tarefas, ele observava um lado oculto e invisível de Manaus, onde se escondiam os refugos humanos:

Via um outro mundo naqueles recantos, a cidade que não vemos, ou não queremos ver. Um mundo, escondido, ocultado, cheio de seres que improvisavam tudo para sobreviver, alguns vegetando, feito a cachorrada esquálida que rondava os pilares das palafitas. Via mulheres cujos rostos e gestos lembravam os de minha mãe, via crianças que um dia seriam levadas para o orfanato que Domingas odiava (pp. 80-1).

Era a gênese da cidade flutuante, onde também viviam ou “vegetavam” os ex-seringueiros vindos dos pontos mais distantes da Amazônia:

O labirinto de casas erguidas sobre troncos fervilhava: um enxame de canoas navegava ao redor das casas flutuantes, os moradores chegavam do trabalho, caminhavam em fila sobre as tábuas estreitas, que formam uma teia de circulação (p. 120).

Esse aspecto mutante de Manaus não se basta a si mesmo. Precisa, para melhor se caracterizar, do contraste com o outro lado do Brasil. Somos tentados a ponderar que a locação paulista de *Dois irmãos* está a serviço de estabelecer o confronto entre a estagnação e a decadência do Norte e o crescimento econômico do Sul, confronto igualmente assimilado na figura dos gêmeos, como veremos, pois é rala a vida romanesca em São Paulo, para onde Yaqub se muda.

Estamos nos anos 50, anos de euforia, de desenvolvimentismo, de Programa de Metas, de 50 anos em 5, de aceleração da economia – isso no centro-sul, onde se concentrava o surto de industrialização, ao passo que em outra parte:

Noites de blecaute no norte, enquanto a nova capital do país estava sendo inaugurada. A euforia, que vinha de um Brasil tão distante, chegava a Manaus como um sopro amornado. E o futuro, ou a ideia de um futuro promissor, dissolvia-se no mormaço amazônico. Estávamos longe da era industrial e mais longe ainda do nosso passado grandioso (p. 128).

Uma era industrial elitista e excludente, um “tipo de conciliação ao mesmo tempo modernizante e conservadora” (Benevides: 1991, 16). Mas a tendência elitista de modernização, a chamada “via prussiana” de transformação de cima para baixo, atingiu seu ponto

mais alto com o golpe de abril e o regime militar. O próprio ditador da ocasião dizia que o país ia bem, mas o povo ia mal. Dessa vez, a Amazônia foi incorporada aos esforços do regime de projetar um país futuroso, uma grande potência. Em 1972/1973, de doze documentários sobre o Brasil produzidos por agências de propaganda do governo, quatro tiveram como tema a Amazônia: “O homem da Amazônia”; “A estrada e o rio” [sobre a transamazônica]; “Amazônia, o grande desafio”; “Sentinelas da Amazônia” (Fico: 1997, 51-2).

A cidade-ser de *Dois irmãos* sofre com o golpe, sofre com a truculência superveniente ao golpe; é ocupada, a cidade flutuante é cercada pelos militares e logo derruída; um “tempo de medo em dia de aguaceiro” (Hatoum: 2000, 191), tempo de pesadelo; o pesadelo do narrador, revivendo, em registro fantástico, o assassinio do poeta Antenor Laval. Aliás, o autor anunciava, alguns anos antes, ser esse o modo mais adequado, no campo da ficção, de tratar um “momento brutal” de nossa história: “seria mais plausível, talvez mais verossímil tentar escrever uma narrativa fantástica, povoada de pesadelos” (Hatoum: 1996, 13).

A brutalidade do regime é simbolizada pela imolação do intelectual Antenor Laval. É bem verdade que ele não compõe a figura do intelectual engajado, o típico intelectual orgânico que fala pelo povo, responsável por sua conscientização política. Rumores sobre sua vida, certos acontecimentos obscuros do passado transformam o militante combativo em ser desencantado, pessimista, atormentado. De qualquer maneira, seu histórico de militante vermelho, a vida boêmia e excêntrica, a ironia e a irrisão dirigidas aos políticos da província faziam dele um inimigo a ser sacrificado.

Imolação do militante e mutilação da cidade. A desfiguração de Manaus que se seguiu à industrialização selvagem dos anos poste-

riores, incluindo a implantação da Zona Franca, atraiu investidores estrangeiros e habitantes do interior. São os lados opostos e complementares, centro e periferia da acumulação primitiva, o capitalista e o esmoler: “Manaus está cheia de estrangeiros, mama” – Omar ia contando a Zana as transformações da cidade – “Índianos, coreanos, chineses... O centro virou um formigueiro de gente do interior... Tudo está mudando em Manaus” (Hatoum: 2000, 223).

O indiano Rochiram é o mais lídimo representante desses investidores. “Olhos ávidos”, “sorriso maquinal”, “gestos ensaiados”, provoca a desconfiança da nativa Domingas. Figura sinistra e insinuante, por onde passa vai “deixando um rastro de lama no chão”. Acaba por apropriar-se da casa de Zana, e as alterações que promove nela, desfigurando-a para transformá-la na Casa Rochiram, mimetizam as transformações na própria cidade:

A fachada, que era razoável, tornou-se uma máscara de horror, e a ideia que se faz de uma casa desfez-se em pouco tempo.

Na noite de inauguração da Casa Rochiram, um carnaval de quinquilharias importadas de Miami e do Panamá encheu as vitrines. Foi uma festa de estrondo, e na rua uma fila de carros pretos despejava políticos e militares de alta patente. Diz que veio gente importante de Brasília e de outras cidades, íntimos de Rochiram. Só não vi gente da nossa rua, nem os Reinoso. Do lado de fora, a multidão boquiaberta admirava as silhuetas brindando nas salas fosforescentes. Muitos permaneceram no sereno, esperaram o amanhecer e abocanharam as sobras da festança. Manaus crescia muito e aquela noite foi um dos marcos do fausto que se anunciava (pp. 255-6).

A imagem derradeira de Manaus é a de um aleijão, um ser disforme, a “cidade que se mutilava e crescia ao mesmo tempo” (p. 264), fazendo par com o dilaceramento final da família. Cinco membros decepados do tronco comum, que se arrojam por diferentes direções, não se produzindo no trajeto senão fúria, insânia e esterilidade: a loucura de Zana, o profundo desencanto de Halim e a completa e definitiva inconciliação dos filhos que ficam. Podia mencionar Domingas, duplamente violentada, no corpo e na submissão a uma aculturação forçada.

O espaço social por onde transitam os personagens, portanto, não é um quadro isolado, há uma íntima relação entre eles. A paisagem reflete os pensamentos e emoções dos personagens. Paisagem e personagens formam um corpo inteiriço, imbricam-se numa transição inconsútil. Os protagonistas Yaqub e Omar, mais do que reflexos do ambiente no qual se situam, são eles mesmos ativos criadores do contexto e espaço social em que vão desempenhar suas ações e em que vão, afinal, despenhar-se – abismo que cavaram com seus pés.

### **Yaqub e Omar e as ideias de Brasil**

Yaqub e Omar, embora sejam criaturas supridas de carne e osso, incorporam algo mais amplo. Representam ideias, valores, concepções culturais, políticas, históricas. Desde o começo, Yaqub se vincula ao Brasil. Sua volta do Líbano coincide com a volta dos pracinhas da Itália. Mais tarde, aluno destacado no colégio dos padres, recebe de mestre Bolislau, o mesmo que fora agredido por Omar causando-lhe a expulsão do colégio, o conselho de sair de Manaus: “‘Vai embora de Manaus’, dissera o professor de matemática. ‘Se ficares aqui, serás derrotado pela província e devorado pelo

teu irmão” (pp. 40-1). Os outros professores também “sabiam que o ex-aluno tinha futuro; naquela época [anos 50], Yaqub e o Brasil inteiro pareciam ter um futuro promissor” (p. 41).

Yaqub decide partir. A província é território restrito para quem “urdiu um futuro triunfante” (p. 32). Desde então, ele estará sempre associado a e ao mesmo tempo será o promotor de uma forma de progresso em marcha forçada, a todo custo, de base estritamente material, elitista, sem face humana.

Em São Paulo, ele se dedica estoicamente a uma vida austera. Recusa a ajuda dos pais, suporta sem lastimar solidão e frio, ingressa na Universidade de São Paulo, torna-se engenheiro calculista. O fascínio pela metrópole parece tê-lo feito desgarrar-se da paisagem amazônica. Numa das cartas que envia de São Paulo, faz referência a uma seringueira que contemplava ao atravessar a Praça da República: “Gostou de ver a árvore amazônica no centro de São Paulo, mas nunca mais a mencionou” (pp. 59-60).

Era o “filho paulista” de Zana. Era um outro Yaqub: “Um outro Yaqub, usando a máscara do que havia de mais moderno no outro lado do Brasil. Ele se sofisticava, preparando-se para dar o bote: minhoca que se quer serpente, algo assim. Conseguiu. Deslizou em silêncio sob a folhagem” (p. 61).

Na verdade, os sentimentos de Yaqub são ambíguos. Se a ida para São Paulo representa um ato de romper com o passado, uma superação pessoal – a visão da seringueira é o retorno desse passado, a lembrança da origem. É a origem na ruptura, a seringueira em São Paulo. O rompimento com o passado parece não se completar porque ele é prisioneiro de sua vingança, e a origem não se retoma por causa do choque do exílio forçado: “Seu entusiasmo para redescobrir certas pessoas, paisagens, cheiros e sabores era

logo sufocado pela lembrança da ruptura” (p. 116). São lembranças suscitadas durante uma de suas visitas a Manaus; lembranças azedadas pelo trauma da separação. Mas sempre a seringueira como ponto de referência.

Por ocasião dessa mesma visita, promove-se uma pequena recepção a Yaqub. Estão presentes a família e vizinhos também originários do Líbano. Enquanto tomam café sob a seringueira do quintal, a conversa envereda para os anos que ele passou naquele país, o que provoca embaraço e constrangimento, e Yaqub se exalta:

“Me mandaram para uma aldeia no sul, e o tempo que passei lá esqueci. É isso mesmo, já esqueci quase tudo: a aldeia, as pessoas, o nome da aldeia e o nome dos parentes. Só não esqueci a língua...”

“Talib, não vamos falar...”

“Não pude esquecer outra coisa”, Yaqub interrompeu o pai, exaltado. “Não pude esquecer...”, ele repetiu, reticente, e se calou (p. 119).

A reunião se desfaz, todos se retiram. “Só Yaqub permaneceu debaixo da seringueira” (p. 119). Eis o contraste entre o esquecível lugar do exílio e o sólido lugar da origem.

Não se pense, no entanto, que a referência da seringueira acompanhe apenas Yaqub. Na primeira cena, na primeira página, no primeiro parágrafo do romance, lá está ela junto de Zana, como uma espécie de sombra guardiã e protetora, no mesmo contexto e compondo o quadro de um lugar quase tão importante quanto sua cidade natal no Líbano:

Zana teve de deixar tudo: o bairro portuário de Manaus, a rua em declive sombreada por mangueiras centenárias, o lugar que para ela era quase tão vital quanto a Biblos de sua infância: a pequena cidade no Líbano que ela recordava em voz alta, vagando pelos aposentos empoeirados até se perder no quintal, onde a copa da velha seringueira sombreava as palmeiras e o pomar cultivados por mais de meio século (p. 11).

A cidade e a casa são origens perdidas. Biblos está longe e sem seu parente mais querido. Vendeu-se a casa por onde agora a personagem anda sem rumo, convivendo com os fantasmas do pai e do marido, desejando a volta do filho tão loucamente amado e tão perdido quanto tudo o mais.

E na última cena, de novo a seringueira, dessa vez ao lado justamente de Omar, figura envelhecida, “olhar à deriva”, na deradeira e inesperada visita que faz a Nael: “Aproximou-se do meu quarto devagar, um vulto. Avançou mais um pouco e estacou bem perto da velha seringueira, diminuído pela grandeza da árvore” (p. 265). A seringueira é o contraponto estável e imponente a uma vida errática e enfezada.

Entretanto, o mesmo Omar, numa das poucas vezes em que proclama palavras ponderadas e sentidas, fala apoiado na seringueira:

Ainda cedo, clareando, antes de eu abrir a janela do quarto, Omar resmungava apoiado ao tronco da seringueira: “O que ela quer? Paz entre os filhos? Nunca! Não existe paz nesse mundo...” falava sozinho, e não sei em quem pensava

quando disse: “devias ter fugido... o orgulho, a honra, a esperança, o país... tudo enterrado...” (p. 224).

De igual modo, Halim olha para a seringueira como uma espécie de ente abonador para o que diz sobre a rivalidade dos filhos: “Duelo? Melhor chamar de rivalidade, alguma coisa que não deu certo entre os gêmeos ou entre nós e eles’, revelou-me Halim, mirando a seringueira centenária do quintal” (p. 62).

O mesmo se passa com Domingas, depois de ter sonhado com a última agressão do Caçula ao irmão: “Encostada no tronco da seringueira em que o Caçula havia trepado, dizia: ‘Os dois nasceram perdidos’” (p. 237). A seringueira é o ambiente das primeiras brincadeiras entre eles, em que se revela a coragem de Omar em subir mais alto e o temor de Yaqub, mais abaixo, de perder o equilíbrio, agarrado ao galho mais grosso.

A velha árvore amazônica – seja como contraste, apoio ou ambiente – é uma referência histórica, lugar das origens. A origem é o objetivo reivindicado pelo imigrante distante de sua terra, por alguém obrigado a abandonar sua região, ou pelo ignorante dela. Galib “[s]onhava com os Cedros, seu lugar” (p. 55). Domingas fala do “meu lugar” (p. 74), quando visita a aldeia onde nasceu, avistando os pássaros da infância. O narrador busca igualmente suas origens: “Eu não sabia nada de mim, como vim ao mundo, de onde tinha vindo. A origem: as origens” (p. 73).

A origem: as origens. A dimensão do sentido dessa busca não é única – é biológica, é existencial, é histórica: “pensar nas origens é pensar na sua perda, e assim tentar reatar um nexos com as origens, uma ponte não incompatível com a História” (Hatoum: 1996, 9).

Só Galib obteve êxito na busca, ao retornar para o Líbano, para o “seu lugar”. A Domingas, escrava e ao mesmo tempo “entregue ao feitiço da família”, só restou esculpir em madeira os pássaros da infância. Para Nael, o desconhecimento das origens é razão para narrar a História. “Escrever é desde o princípio uma meditação sobre a origem ou o início de um lugar e tempo anteriores” (Vieira: 2007, 174).

Mas era de Yaqub que falávamos. Sua relação envenenada com o passado, cuja tentativa de redescoberta é sufocada pela “lembrança da ruptura”, não lhe permite “reatar um nexos com as origens”. “A dor dele parecia mais forte que a emoção do reencontro com o mundo da infância” (Hatoum: 2000, 116). Ele é o engenheiro famoso, “reverenciado no círculo que frequentava em São Paulo” (p. 195), que projeta os edifícios para os paulistas endinheirados. O oficialismo de suas posições sempre adere ao poder. É simpático aos militares e à sua visão de progresso – “Manaus está pronta para crescer”. A pequena loja da família, administrada por Rânia, é uma espécie de indício abreviado dos novos tempos, epítome de um Brasil grandioso. É Yaqub que abastece de mercadorias e ideias: “Desconfiei da sanha empreendedora de Rânia e percebi que o seu impulso era movido pelas mãos e as palavras de Yaqub. Em menos de seis meses a loja deu uma guinada, antecipando a euforia econômica que não ia tardar” (pp. 130-1).

As mercadorias modernas afastam Halim do convívio com os conhecidos do interior, para quem elas não tinham qualquer aplicação útil. As ideias comunicam a Rânia o etos ambicioso do irmão, a “sanha empreendedora” – “tão etérea e tão ambiciosa”; põem fim ao comércio anacrônico do pai, que o dispunha para o prazer do encontro e da conversa com as pessoas, mas o “comércio não se alimenta de prazeres fortuitos”, disse Yaqub, dirigindo-se à irmã” (p. 116).

Se Yaqub se preparou com disciplina ascética, renunciando aos gozos da juventude, para ser o que foi e agir como agiu, Omar se pauta por outro gênero de vida, representa outra visão de mundo. O que marca o filho preferido de Zana é a irreflexão, a insensatez, o tresloucado dos gestos. Ao contrário do equilíbrio apolíneo do outro, da persistência em traçar uma diretriz e segui-la, da pertinácia em fixar objetivos e alcançá-los, Omar não tem energia para dar continuidade a seus projetos; aliás, seria mais correto dizer que não tem projetos. Vive de expedientes, às vezes pouco lícitos, como o contrabando ou o furto do dinheiro do irmão, que usa para viajar aos Estados Unidos.

Mas é democrático nas escolhas, despido de preconceitos, crítico dos valores elitistas sustentados por Yaqub. O Liceu Rui Barbosa, para onde vai depois de expulso do colégio de padres, que atende pelo apelido pouco virtuoso de Galinheiro dos Vândalos, parece feito sob medida para Omar: “No Liceu [...] reinava a liberdade de gestos ousados, a liberdade que faz estremecer convenções e normas” (p. 35); “não havia nenhuma exigência; os mestres não faziam chamada; uma reprovação era uma façanha para poucos. Uma calça verde (um verde qualquer) e uma camisa branca compunham a farda” (p. 37). A negligência quanto a fardas, tão ajustada à natureza de Omar, destoa do compromisso por assim dizer institucional de Yaqub em compor sua figura com elas: a farda estudantil de espadachim e a farda de oficial da reserva do Exército.

A atitude “democrática” se expressa na escolha das namoradas, que são de todas as cores, credos ou condição social: “Ele não escolhia, não se empolgava com a cor dos olhos ou cabelos. Namorava as anônimas, mulheres que ninguém da família ou da vizinhança podia dizer: é filha, neta, sobrinha de fulano ou beltrano” (p. 99);

ou no juízo que faz dos pretendentes ao coração de Rânia: “Omar os chamava de lesos, pamonhas, empertigados, escravos da aparência e ociosos de alma” (p. 98).

As atitudes e juízos de Omar formam um conjunto de valores bem distintos dos ostentados por Yaquib. São concepções antagônicas. Omar se posiciona abertamente contra os militares. Escreve um “Manifesto contra os golpistas”. Participa das homenagens ao poeta Laval, único momento em que merece a consideração do narrador, que sente tanto quanto ele a morte do mestre.

Num cartão-postal provocativo que Omar envia dos Estados Unidos para o irmão e a cunhada, ele trata de apontar as diferenças:

Queridos mano e cunhada, Louisiana é a América em estado bruto e mesmo brutal, e o Mississippi é o Amazonas desta paragem. Por que não dão uma voltinha por aqui? Mesmo selvagem Louisiana é mais civilizada que vocês dois juntos. Se vierem, tratem de pintar o cabelo de loiro, assim vão ser superiores em tudo. Mano, a tua mulher, que já foi bonita, pode rejuvenescer com o cabelo dourado. E tu podes enriquecer muito, aqui na América. Abraços do mano e cunhado Omar (pp. 122-3).

Portanto, a despeito do comportamento irresponsável, desregrado e impudente, as ideias do Caçula vão além dele próprio, são também ideias de Brasil. Numa espécie de desabafo, ele mistura sua situação com a do país: “Falava sozinho, e não sei em quem pensava quando disse: ‘Devias ter fugido... o orgulho, a honra, a esperança, o país... tudo enterrado’” (p. 224).

A dicotomia que se estabelece entre as ideias de Yaqub e Omar não é uma dicotomia maniqueísta, não há um lado “bom” e um lado “mau”. Ambos são agentes da ruína. A rivalidade irremissível entre eles produziu a destruição da Casa junto com sua vista do mundo.

Poderíamos especular sobre o modelo de sociedade que as figuras de Yaqub e Omar encarnam. De uma parte, talvez, uma sociedade fundada num progressismo de tendência estritamente economicista, autoritária, excludente; de outra parte, talvez, um tipo de sociedade mais igualitária, embora não menos autoritária, regida sob princípios de um populismo inconsequente, em suma, um cesarismo populista.

De qualquer maneira, válidas ou não essas especulações, as práticas, os procedimentos e as perspectivas de Yaqub e Omar são rejeitados por Nael, o narrador: “A loucura da paixão de Omar, suas atitudes desmesuradas contra tudo e todos neste mundo não foram menos danosas do que os projetos de Yaqub: o perigo e a sordidez de sua ambição calculada” (pp. 263-4).

Eis aí o impasse sobre que rumos seguir, que futuro alcançar. O panorama que se descortina em *Dois irmãos*, desenhado pelas palavras do narrador, não dá margem a sentimentos esperançosos. Há muita desconfiança quanto a um horizonte auspicioso – “O futuro, essa falácia que persiste” (p. 263); uma das divisas do tempo dos militares era “Brasil, o país do futuro”, como no livro de Zweig. De todo modo, parece haver algum vislumbre de saída. O narrador ganha nome, torna-se professor, livra-se da condição de “rastro” dos filhos de Zana, põe fim a um passado de submissão, a um “tempo que morria” dentro dele, um tempo que havia gerado aquelas alternativas – “atitudes desmesuradas” ou “ambição calculada” –, das quais ele se distanciará.

### **Tempo intensivo em memória**

*Dois irmãos*, como *Relato de um certo Oriente*, é um romance tecido pela memória. O fio do tempo tramado pela memória, como disse, segue um curso sinuoso, em ziguezague, recuando no tempo para se concentrar em acontecimentos importantes, por vezes decisivos: a infância dos gêmeos, a traumática partida de Yaqub para o Líbano, a volta de Domingas ao lugar de nascimento, a corte amorosa de Halim e a união com Zana – tudo conduzido pelo narrador, cujo empenho pessoal em realizar essas regressões no tempo visa também à busca de suas origens: “A origem: as origens. [...] Minha infância, sem nenhum sinal da origem” (p. 73); ele era o fruto espúrio da família, filho da empregada Domingas com um dos gêmeos.

São paradas intensivas em memória, que retardam a ação. Fazem explodir o contínuo da história. São saltos no passado saturados de “agoras”, um passado inacabado, que contém, explica e salva o presente. Creio que reproduzi a essência de uma das teses de Benjamin que compõem sua filosofia da história. É a tese XIV, que começa assim: “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (Benjamin: 1994, 229). A relação do tempo com o objeto da memória é uma “relação intensiva do objeto com o tempo, do tempo no objeto, e não extensiva do objeto no tempo” (Gagnebin: 1994, 13).

A experiência mais acabada desse tipo de memória é a vivida por Halim. Ao velho Halim, completamente derrotado pelos filhos, com a vida amorosa inteiramente arruinada e “cego de amor” por Zana, só restava um último prazer: “para um velho como eu, o melhor é recordar outras coisas, tudo que me faz viver mais um pouco” (Hattoum: 2000, 71). Metido no cubículo da loja, observando a paisagem

à sua frente, deixava-se render pelo divertido “jogo de lembranças e esquecimentos”:

Nos últimos anos de vida, Halim conviveu com essa paisagem sozinho no pequeno depósito de coisas velhas, entregue aos meandros da memória, porque sorria e gesticulava, ficava sério e tornava a sorrir, afirmando ou negando algo indecifrável ou tentando reter uma lembrança que estalava na mente, uma cena qualquer que se desdobrava em muitas outras, como um filme que começa na metade da história e cujas cenas embaralhadas e confusas pinoteiam no tempo e no espaço (p. 183).

A paisagem em *Dois irmãos* é um ativador da memória, responsável pelo “efeito proustiano”. Por paisagem chamo o mundo constituído por uma árvore, uma ave esculpida, um rio, uma pessoa conhecida que passa, um objeto e seu cheiro, um corpo e seu cheiro – “sentia [Halim] o cheiro dela [Zana], me lembrava das nossas noites mais assanhadas” (p. 181); o odor emanado por Hindié Conceição em *Relato de um certo Oriente* opera no mesmo sentido de ser um agente de lembranças –, tudo, enfim, que, interagindo com os personagens, lhes seja significativo e suscite emoção.

Os avanços em neurociência vêm decifrando aos poucos os mecanismos da memória. O especialista parece roubar à arte o conhecimento intuitivo, para explicar com o rigor da ciência um fenômeno muito humano:

Se uma cena tiver algum valor, se o momento encerrar emoção suficiente, o cérebro fará registros multimídia de

visões, sons, sensações táteis, odores e percepções afins e os representará no momento certo. Com o tempo, a evocação poderá perder intensidade. Com o tempo e a imaginação de um fabulista, o material poderá ser enfeitado, cortado em pedaços e re combinado em um romance ou roteiro de cinema. Passo a passo, o que começou como imagens fílmicas não verbais pode até se transformar em um relato verbal fragmentário, lembrado tanto pelas palavras da história como pelos elementos visuais e auditivos (Damásio: 2011, 167).

### **Reificação e resistência**

O tempo em *Dois irmãos* não é retido apenas pela forma sinuosa de narrar, refreado pelos rasgos evocadores da memória. Decorre também do fato de ser uma história contada por um vencido. Nael é um vencido social, cultural e político. É filho de uma empregada, a índia Domingas; faz as vezes de empregado; é amigo de Laval, o poeta assassinado pelos militares; padece as medidas de repressão impostas pelo golpe de Estado.

A história lenta de Nael é “uma forma de oposição, de resistência à história rápida dos vencedores” (Le Goff: 2003, 70). Contar a volta de Domingas a seu lugar de origem é não ceder ao tempo linear, veloz e progressivo representado por Yaqub – “A outra extremidade do Brasil crescia vertiginosamente, como Yaqub queria” (Hatoum: 2000, 105). Ao relembrar a natureza do lugar de origem, Domingas torna-se “dona de sua voz e do seu corpo” (p. 74); um lugar no qual “ela não era subordinada a uma família que não era a sua, onde ela era, em sua plenitude, membro de uma unidade social” (Arce: 2007, 231). É por assim dizer uma memória de resistência, um modo de

fazer face, por meio da tradição, à violência de ter sido obrigada a se separar de seu ambiente; uma “reação a um traumatismo político ou cultural” (Le Goff: 2003, 70). Tradição que se materializa nos pássaros que Domingas esculpe em madeira, e conservados por Nael quando ela morre: “Trouxera para perto de mim o bestário esculpido por minha mãe. Era tudo o que restara dela, do trabalho que lhe dava prazer: os únicos gestos que lhe devolviam durante a noite a dignidade que ela perdia durante o dia” (Hatoum: 2000, 264).

O tempo da História de Nael também resiste ao giro veloz das mercadorias; mercadorias tecnologicamente aguçadas e globalmente produzidas que começavam a chegar a Manaus:

Chocolate suíço, roupas e caramelos ingleses, máquinas fotográficas japonesas, canetas, tênis americanos. Tudo o que naquela época não se via em nenhuma cidade brasileira: a forma, a cor, a etiqueta, a embalagem e o cheiro estrangeiros. Wyckham percebeu isso. Intuiu a sede de novidade, de consumo, o poder de feitiço que cada coisa tem (p. 139).

“O poder de feitiço que cada coisa tem” – eis aí o fetiche da mercadoria ou reificação, processo inerente à produção mercantil em que o valor de uso dos objetos se transforma em valor de troca. Nessa transformação, perde-se a qualidade sensível dos objetos; “o valor de troca faz abstração de qualquer qualidade sensível – e comum a todas as mercadorias –, só levando em conta diferenças de quantidade. Todo elemento qualitativo é eliminado radicalmente” (Goldmann: 1979, 121).

Coisas e homens acabam por igualar-se, convergindo para um mesmo atributo nivelador no mercado de compra e venda base-

ado puramente no fator quantitativo: o preço passa a ser a medida de coisas e homens – quando as coisas chegam ao preço, vende-se; quando os homens chegam ao preço, compra-se. O processo de reificação, assim, “se estende e penetra no âmago de todos os setores não econômicos do pensamento e da afetividade” (p. 111); as relações humanas são substituídas pela propriedade quantitativa e precificada das coisas.

Yaqub, tal um Paulo Honório refinado e polido, é o promotor da reificação da vida e da quantificação de todos os valores. Preconiza o crescimento a todo pano de Manaus – “Manaus está pronta para crescer”. Critica o “comércio anacrônico” do pai, o desperdício de tempo com os amigos com quem Halim se entretinha no jogo e na conversa, “pessoas que atrapalham o movimento da loja, uns urubus na carniça” (Hatoum: 2000, 116). [Aqui, como o faz também Paulo Honório, homens tornam-se bichos]. A manifestação mais acabada, no entanto, da perda de sensibilidade aos valores humanos que o fenômeno da reificação implica está no olhar que dirige a Nael:

O olhar dele não me intimidou, mas não sei se eram olhos de um pai. Ele nunca respondeu ao meu olhar. Talvez sua ambição reiterasse a minha dúvida, ou a ambição, enorme, desmedida, não lhe permitisse olhar para mim com franqueza (pp. 232-3).

Halim e Nael – e, a seu modo trêfego, também Omar – fazem frente ao tempo reificado encarnado na figura de Yaqub. Halim, apesar do orgulho pelo filho engenheiro formado pela Escola Politécnica da USP, tem consciência do que se tornou: “Eu já desconfiava do que ele [Halim] mais temia. O engenheiro se engrandecia, endinheirado” (p. 126).

O tempo de Halim é o tempo lasso do hedonismo, do desfrute do prazer, o prazer da convivência com os amigos e o prazer do amor sensual. “Ele era assim: não tinha pressa para nada, nem para falar” (p. 56). A generosidade inscrita na etimologia do nome – Halim – era uma prática efetiva: “Até um pouco antes de morrer, foi discreto em roda de amigos, incapaz de rir sem gana, generoso sem pensar três vezes” (p. 151). O móvel da vida de Halim não era o dinheiro, era o amor por Zana. “Um guloso de amor carnal” (p. 169); “um romântico tardio, um tanto deslocado ou anacrônico, alheio às aparências poderosas que o ouro e o roubo propiciam” (p. 52); “como poderia enriquecer? Nunca poupou um vintém, esbanjava na comida, nos presentes para Zana” (p. 56).

A narrativa de Nael está impregnada das memórias de Halim – “Me dá raiva comentar certos episódios. E, para um velho como eu, o melhor é recordar outras coisas, tudo o que me deu prazer” (p. 71); segue basicamente ao ritmo delas.

Domingas e Halim são as balizas que guarnecem a história contada por Nael. Guardam os valores mais significativos. São as únicas pessoas, os únicos mortos a quem Nael tributa seus “sentimentos de perda” (p. 264). São seres marginais, são por assim dizer memórias de resistência interpostas ao mundo de Yaqub, que “fechou progressivamente a compreensão dos homens aos elementos qualitativos e sensíveis” (Goldmann: 1979, 121). Um mundo do qual Nael se afastou: “Me distanciei do mundo das mercadorias, que não era o meu, nunca tinha sido. [...] Queria distância de todos esses cálculos, da engenharia e do progresso ambicionado por Yaqub” (Hatoum: 2000, 262-3).

Nesse ponto, retomamos a concepção de História de Benjamin, a crítica à ideia de progresso puramente técnico e economicista:

A ideia de um progresso da humanidade na história é inseparável da ideia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da ideia do progresso tem como pressuposto a crítica da ideia dessa marcha (Benjamin: 1994, 229; Tese XIII).

Outra vez o impasse, o descarte de uma temporalidade homogênea e vazia; mas outra vez o vislumbre de alternativa, presumido na concepção de um tempo qualitativo, propiciador de um novo início, ainda que não se saiba o que este poderá exatamente vir a ser.

## Referências

- ARCE, Bridget Christine. “Tempo, sentido e paisagens: os trabalhos da memória em dois romances de Milton Hatoum”. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (org.). *Arquitetura da memória: ensaio sobre os romances Dois irmãos*, Relato de um certo Oriente e Cinzas do Norte, de Milton Hatoum. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas/UNINORTE, 2007, pp. 219-37.
- BENEVIDES, Maria Victoria. “O governo Kubitschek: a esperança como fator de desenvolvimento”. In: GOMES, Angela de Castro (org.). *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1991, pp. 11-23.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- DAMÁSIO, António. *E o cérebro criou o homem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Editora da Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1997.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva; Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.
- GOLDMANN, Lucien. “A reificação”. In: \_\_\_\_\_. *Dialética e cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, pp. 105-52.
- HATOUM, Milton. *Literatura e memória – notas sobre Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Editora da PUC-SP, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. “O futuro da literatura”. *EntreLivros*, São Paulo, nº 23, pp. 50-1, março 2007.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução de Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

VIEIRA, Estela J. “Milton Hatoum e a representação do exótico e do imigrante”. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (org.). *Arquitetura da memória: ensaio sobre os romances Dois irmãos, Relato de um certo Oriente e Cinzas do Norte, de Milton Hatoum*. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas/UNINORTE, 2007, pp. 171-9.

## Resumo

Este ensaio procura examinar o romance *Dois irmãos*, de Milton Hatoum (2000), considerando que a memória e a história são a base de sua criação. A narrativa atravessa momentos cruciais da história do Brasil. O autor faz da rivalidade entre os irmãos Yaqub e Omar a causa do dilaceramento e da ruína de uma família amazonense. Tal rivalidade representa um impasse de perspectivas sobre que rumos tomar no âmbito das ideias, da sociedade e da vida política.

**Palavras-chave:** Milton Hatoum; *Dois irmãos*; memória; história; rivalidade; impasse.

## Abstract

This essay aims to examine the novel *Dois irmãos*, by Milton Hatoum (2000), regarding memory and history as fundamentals of its creation. The narrative goes through crucial moments in the history of Brazil. The author attributes the tearing and ruin of an Amazonian family to the rivalry between Yaqub and Omar. Such rivalry represents an impasse with respect to which directions to take in the sphere of ideas, society and politics.

**Keywords:** Milton Hatoum; *Dois irmãos*; memory; history; rivalry; impasse.



*O indizível e a linguagem-testemunha em “Fluxo”,  
de Hilda Hilst*

Dheyne de Souza Santos\*

“me deixa, me deixa, me deixa escrever com dignidade”.

Hilda Hilst, em “Fluxo” (1970)

A violência tem batido nas portas de diversas formas. Às vezes com armas brancas, às vezes negras, às vezes com um prato vazio, às vezes com as letras escancaradas de dentes esperando o outro chegar. E não esquecer. Testemunho enquanto manifestação específica da linguagem. Deslocamento da tradicional concepção de realidade e linguagem. Situações-limite. Linguagem esmagada pelo peso do “real”. Linguagem como escritura do corpo e da memória. Para Márcio Seligmann-Silva (2003), existe um teor testemunhal da literatura e das artes, o qual se torna mais explícito nas obras posteriores à Segunda Guerra Mundial. Por isso, o teórico defende que a literatura do século XX – uma era de catástrofes e genocídios – ilumina retrospectivamente a história da literatura, destacando o elemento testemunhal das obras.

Shoshana Felman (2000) afirma que o testemunho se tornou um elemento fundamental para a relação do ser humano com os acontecimentos de seu tempo, que são o trauma da história contemporânea, como a Segunda Guerra Mundial, o extermínio

\* Mestranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Goiás (UFG).

nazista, a bomba nuclear, entre outros. Márcio Seligmann-Silva sugere, com a abordagem pela chave do testemunho, sem incorrer na redução do literário ao histórico, como explicita na “Introdução” de *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*, “abordar uma literatura saturada de contato com um cotidiano e uma estrutura social violentos e com práticas de exclusão – social e étnica – igualmente aviltantes” (2003, 42). O autor convida a pensar em quem testemunha e nesse tipo de narração, a pensar no testemunho não como moldura, mas como lacuna; não como símbolo, mas como índice. A partir disso, pode-se considerar também que a linguagem poderia ocupar um lugar de testemunho – fragmentado, vazado, perdido, açoitado, fraturado, com todos os tropeços que a própria memória prega. Afinal, “ao contar e revelar, está[-se], ao mesmo tempo, escondendo” (Seligmann-Silva: 2003, 23).

E não só aquele que sofreu uma barbárie pode testemunhar. Seligmann-Silva ressalta também o testemunho de quem não viveu diretamente uma barbárie: “Não só aquele que viveu um ‘martírio’ pode testemunhar; a literatura sempre tem um teor testemunhal” (Seligmann-Silva: 2003, 48). Partindo desses pressupostos, objetivamos analisar o conflito que surge de um campo de forças sobre o qual atua o testemunho. Conforme Seligmann-Silva, de um lado, a necessidade premente de narrar; de outro, a percepção da insuficiência da linguagem. Nesse sentido é que procuramos abordar o texto “Fluxo”, do livro *Fluxo-floema* (2003), de Hilda Hilst, notando que necessidade e impossibilidade duelam no campo da linguagem, deixando cicatrizes de um dizer indizível.

*Fluxo-floema*, lançado originalmente em 1970, se compõe de cinco textos: “Fluxo”, “Osmo”, “Lázaro”, “O unicórnio” e “Floema”. Foi a primeira publicação de ficção de Hilda Hilst, escrita entre 1968

e 1970, portanto em período de grande truculência da ditadura militar. Além disso, a autora, após vários anos produzindo poesia, havia escrito oito peças teatrais entre os anos de 1967 e 1970, ou seja, antes da investida na ficção e mesmo em concomitância. Aliás, em entrevista de 1969, explicitou: “Nós vivemos num mundo em que as pessoas querem se comunicar de uma forma urgente e terrível. [...] Então procurei o teatro. Procurei conservar nas minhas peças certas dignidades da linguagem” (Helena: 2013, 25). Cristyane Batista Leal também evidencia essa relação com o momento político, com enfoque para o lirismo. Explicita que o lirismo, no teatro de Hilda Hilst, nasce como reação a um momento de forte repressão política: “Em lugar de uma reação ostensiva a esse momento, como acontece com boa parte do teatro de então, a autora, antes de tudo poeta, prefere falar por meio de personagens que, expostas a situações extremas, eclodem liricamente” (Leal: 2012, 52).

Observamos, especificamente no texto “Fluxo”, sinais do contexto ditatorial pelo qual passava o país, da opressão da indústria cultural no mundo e da experiência da escrita teatral, por meio de características da violência e de outras marcas ligadas a um teor testemunhal, como o vocabulário, o jogo linguístico e imagético, o fluxo dialógico, a memória, além de conflitos referentes ao escritor e suas necessidades e impossibilidades de escrita, como na relação tensa entre o dizível e o indizível. Ruiska, principal personagem do texto, é um escritor que vive a angústia entre escrever da forma como quer e da forma como o editor insiste que ele faça para vender mais, o que repercute em uma narrativa repleta de tensões ligadas a opressão, cerceamento, violência, perceptíveis na forma e no conteúdo.

No artigo “Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes”, Seligmann-Silva, ao destacar a atenção

voltada, nos últimos tempos, para a função discursiva do testemunho, explicita que as catástrofes “geram um gigantesco acúmulo de dor e morte” (Seligmann-Silva: 2005, 12). Em *Era dos extremos – o breve século XX: 1914-1991*, Eric Hobsbawm (1995) acentua que ter consciência do passado como parte do presente permanente é ter consciência dos impactos, por exemplo, das não raras guerras de um século que vem esfacelando o mundo décadas e décadas depois. Em “Fluxo”, as marcas de testemunho estão especialmente no corpo da linguagem, a qual, nesse ínterim, de algum modo participa desse emaranhado de acontecimentos, atrelada à memória.

Nesse texto, as histórias entrecortadas, a proliferação de vozes e os diálogos interrompidos, por exemplo, são marcas que propõem uma articulação dos jogos de linguagem com um tempo de memórias em trânsito e em transe. Afinal, trata-se de um século de conflitos religiosos, intolerância, violência capital e humana. A era das catástrofes de que fala Hobsbawm também registra crescimentos econômicos e de transformações sociais, ainda que culminando em incertezas e crises. Entretanto, como questionou o historiador, se houve tanto avanço científico, tecnológico e comunicacional, por que o fim do século é relatado (por historiadores e artistas, por exemplo) com, no mínimo, uma sombra no olhar, uma inquietação na alma, um desespero quanto ao futuro? Tantos testemunhos daqueles que viram e/ou ouviram as catástrofes, as mortes, o sangue, as vidas derramadas na história do breve e veloz século XX demonstram que há pouco o que comemorar quando se contabilizam todas as vidas, os traumas e as memórias. A escrita, de sua parte, também carrega suas cicatrizes. E são essas cicatrizes que dão seu testemunho em textos como “Fluxo”:

Agora fica quieto, há uma passeata, não vêes? São os príncipes do mundo, a juventude, os que vão fazer. O quê? Vão acabar com os discursos do medo, o homem vai nascer outra vez, e tu, olha, deves te preparar para esse fim-começo, esconde as tuas mãos, são mãos de escriba, escondo a minha voltada para cima, o homem é carne e sangue, ossos também, e só, entendes? Não tentes falar. Eles vêm vindo. Não digas que. Não dá mais tempo. E VOCÊS DOIS QUEM SÃO? Responde corretinho, Ruiska. Sabem, eu escrevia, e esse aqui sou eu mesmo mas do cone sombrio. PARA AÍ. Um escritor, senhores, muito bem, o que escreves? Escrevia, sabem, sobre essa angústia de dentro. PARA AÍ. Senhores, eis aqui, um nada, um merda neste tempo de luta, enquanto nos despimos, enquanto caminhamos pelas ruas carregando no peito um grito enorme, enquanto nos matam, sim porque nos matam a cada dia, um merda escreve sobre o que o angustia, e é por causa desses merdas, desses subjetivos do baralho, desses que lutam pela própria tripa de vidro delicada, que nós estamos aqui mas chega, chega, morte à palavra desses anêmicos do século, esses enrolados que se dizem com Deus, Deus é esse ferro frio agora na tua mão, quente no peito do teu inimigo. Deus é essa bala, olhem bem, Deus é um fogo que vai queimar essas gargantas brancas, Deus é tu mesmo, homem, tu é que vais dispor do outro que te engole, e quem é que te engole, homem? Todos que não estão do teu lado te engolem, todos esses que se omitem, esses escribas rosados, verdolengos, esses merdas dessa angústia de dentro (Hilst: 2003, 65-6).

Nesse fragmento emblemático de “Fluxo”, há uma sequência de vozes (Ruiska, anão, alguém da passeata que insulta Ruiska) sem marcação gráfica, num diálogo narrativo, dramático, mas também lírico, com uma profusão de imagens poéticas e cenas de opressão. A juventude (“os príncipes do mundo”, numa passeata) traz as promessas otimistas (“vão acabar com os discursos do medo” / “o homem vai nascer outra vez” / “fim-começo”). Contudo, entrecortando esse dizer, há sempre o cerceamento: “agora fica quieto”, “esconde as tuas mãos”, “não tentes falar”. Em seguida, Ruiska, o personagem escritor, é aconselhado a responder “corretinho”, subentendendo aí uma norma, um padrão a se seguir. Percebe-se também uma crítica insinuada à convenção social e à ordem.

O fragmento trata justamente do escritor (“esconde as tuas mãos, são mãos de escriba”), questiona sua utilidade e mesmo mostra a depreciação dada ao seu trabalho: “PARA AÍ. Senhores, eis aqui, um nada, um merda neste tempo de luta”. Ao se mencionar que o escriba deve esconder a mão, destaca-se “escondo a minha voltada para cima”, em uma possível e sutil alusão ao ato de oferecer a mão desarmada, numa atitude submissa, como se oferecendo a mão à palmatória, afinal o escritor não está na luta, está escrevendo sobre a angústia de dentro. Essa angústia do escritor é, desse modo, censurada diante daqueles que caminham pelas ruas, que são mortos, nos tempos de luta. Os escribas, cuja nomeação sugere um tom depreciativo, pois “escriba” também remete àquele que escreve mal (Houaiss: 2009, s/p), são os “subjetivos do baralho”, como se cartas inúteis, os culpados. Por isso, prega-se a morte à palavra desses “anêmicos do século”, esses que se omitem. Os vários insultos (escribas rosados, verdolengos, merdas da angústia de dentro), acrescentados à comparação de Deus a uma bala, ao homem engolindo o próprio

homem – contravenções da norma –, endossam a violência no texto. Por esse ângulo, não é possível esquecer que, no ano em que o livro foi publicado, o Brasil vivia o auge da barbárie representada pela ditadura militar.

Ao analisar algumas produções literárias do período ditatorial sublinhando seu teor testemunhal, Renato Franco destaca características que podem contribuir para pensarmos “Fluxo”, ainda que o livro de Hilda Hilst não esteja em seu recorte. O autor nota, nesse período, uma “tendência que obriga o romance a refletir sobre sua natureza ou sobre sua condição de existência em uma sociedade que lhe é hostil” (2003, 364). Ainda que *Fluxo-floema* não seja um romance, há apontamentos que Franco lança que se mostram coincidentes, como o caráter metalinguístico, que se sobressai no livro. Devido à sociedade hostil, a estrutura textual normalmente é complexa e composta, de um lado, “por fragmentos à moda de contos autônomos que, porém, estão relacionados na parte final, e, de outro, por reflexões fragmentárias do narrador não só sobre a elaboração da própria obra, mas também sobre os impasses gerais da literatura nessa época” (Franco: 2003, 364). Nesse sentido, *Fluxo-floema* apresenta uma inter-relação entre seus cinco textos, cujos narradores (todos são escritores que explicitam a necessidade de falar) desenvolvem reflexões fragmentárias, assim como os outros personagens, em si fragmentados.

Ainda que com um olhar voltado para o teor testemunhal em obras que discutem diretamente a ditadura, Franco menciona outras características da produção em torno de 1970 que nos ajudam a analisar “Fluxo”. Ele cita, além da montagem e da fragmentação, a multiplicação dos pontos de vista narrativos, o que é perceptível no fluxo dialógico do texto hilstiano. A alusão a uma sociedade hostil

também é estabelecida, como no fragmento da passeata, em que Ruiska, por não fazer parte da luta, da militância, é rechaçado pelos “revoltosos” à sua volta quando conta que é um escritor, assim como pelo “outro lado”:

OS SENHORES FAZEM PARTE DOS REVOLTOSOS? Para dizer a verdade, capitão, estava apenas conversando sobre essa coisa de escrever e. ESCREVES? Sim senhor. Porra, Ruiska, outra vez. TOMA LÁ UMAS BORDOADAS. Ai, capitão, me ajuda anão, dos dois lados me matam, UIIII (Hilst: 2003, 67).

Nesse sentido, cabe mais um comentário sobre a opinião de Franco:

No início da década de 70 a literatura se viu forçada ou a elaborar intensa sensação de sufoco (“de esartejamento”) que contaminava a atmosfera truculenta de então – tarefa que predominou na poesia, hoje chamada de “marginal” ou de “geração do mimeógrafo” – ou a narrar os impasses do escritor que não sabia decidir se era mais necessário escrever ou fazer política (Franco: 2003, 354).

Nesse contexto, o fragmento da passeata tensiona justamente a necessidade de escrever. Todavia, um grande problema levantado ali diz respeito a uma decisão já tomada por Ruiska: de não escrever diretamente sobre política, como se depreende da tessitura de “Fluxo”, e de não se inserir na passeata como um dos “revoltosos”, como o texto menciona. Na verdade, o escritor parece não ter lugar; está

comprimido entre os dois lados do conflito (revoltosos X capitão), sofrendo opressão de ambos, porque escreve sobre a angústia de dentro. A tensão se apresenta, portanto, na própria liberdade do escritor e no questionamento de haver um modo “corretinho” de se escrever em determinado período. Assim, ao mesmo tempo que algumas características que Franco aponta estão presentes em “Fluxo”, o texto se distancia da caracterização, como sugere o projeto textual e a crítica embutida no fragmento. Se sou escritor nas décadas de 1960 e 1970, devo escrever sobre ditadura? Não há aí um paradoxo ditatorial? E se não escrevo sobre a ditadura, isso implica que não discuto a hostilidade social, a opressão sistêmica, as barbáries?

José Antônio Cavalcanti observa, a respeito desse mesmo fragmento da passeata, que Ruiska tem seu desconforto ampliado porque não vê “seu trabalho reconhecido por aqueles que lutavam pela transformação da sociedade” (2014, 54). Depois de confessar aos integrantes da passeata que é um escritor, é tido como alienado. Cavalcanti, então, faz uma referência à ditadura:

A excomunhão política se dá em função de não mobilizar os recursos estéticos na produção de uma literatura de denúncia, espelho refletor de todas as misérias políticas e sociais de um país mergulhado em plena ditadura militar. De nada vale argumentar sobre o caráter universal de suas preocupações, prevalecem o pragmatismo político, o imediatismo (2014, 54).

Os recursos utilizados no texto hilstiano não evidenciam uma militância, motor mais manifesto de uma relação com a ditadura militar. No entanto, insinuam sinais de consciência desse momento

histórico quando o texto sugere, por exemplo, uma reflexão sobre o *status* dado à escrita e à sua falta de reconhecimento em um contexto social de autoritarismo: “Eles vêm vindo”. E quem são “eles”? São imagens que amalgamam violência, cerceamento e indecisão sobre o papel da arte diante do horror cotidiano.

Dessa maneira, considerando os frutos que se tem colhido de um século de horrores, catástrofes, barbáries, silêncios, gritos e guerras, a importância de lembrar fatos como o de Auschwitz é crucial não só para alimentar a história e evitar mais barbáries, mas também para examinar como a literatura, a poesia, a linguagem se comportam ante o horror. Por isso, é preciso lembrar. Por isso, é preciso auscultar o dizer, seus ruídos. O teor testemunhal, nesse contexto, auxilia a examinar a latência da memória e do trauma na escrita cerceada diante da necessidade de dizer, da insuficiência da linguagem e das maneiras de expressar o indizível. De acordo com Seligmann-Silva, desde o início o testemunho se coloca sob o signo de sua “simultânea necessidade e impossibilidade. Testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho, enquanto narração, testemunha uma falta: a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (o ‘real’) com o verbal” (2003, 46). Além disso, convém pontuar que o teor testemunhal assume um compromisso ético diante do “real” e advém da quebra de qualquer pretensão de autonomia estética da criação artística, já que esta se reconhece cortada pelo peso do horror histórico.

Em sua tese de doutorado sobre Hilda Hilst, Ludmilla Zago Andrade faz uma aproximação breve com o testemunho, comentando que nele reside a possibilidade de tratar o indizível, trazendo a discussão de Giorgio Agamben à tona: não seria o poema – ou o canto – que poderia intervir para salvar o impossível testemunho.

Para Agamben, o testemunho, isto sim, é que poderia fundar a possibilidade do poema. A pesquisadora entende, dessa maneira, que “o poema é fundado a partir do ponto em que a comunicação fracassa diante da linguagem” (Andrade: 2011, 62).

Em “Fluxo”, o possível diálogo sugerido no fragmento anteriormente citado (com Ruiska na passeata) pode contrapor-se a um problema de comunicação. Entre falar e não falar, entrecortando censura e permissão, o texto hilstiano mescla a referência à violência à própria voz violenta, autoritária, construindo metalinguagem sobre a escrita e questionando papéis e valores sociais, como em “Responde corretinho, Ruiska” e, na sequência, “PARA AÍ. Um escritor, senhores, muito bem, o que escreves? Escrevia, sabem, sobre essa angústia de dentro”. É, então, renovada a interrupção da fala, que sugere uma censura do dizer, seguida de ofensas ao escritor: “PARA AÍ. Senhores, eis aqui um nada, um merda neste tempo de luta”.

Estão emaranhadas, no texto e nos recursos estilísticos, as dificuldades do narrar. O texto grita, com as letras maiúsculas, “PARA AÍ” ou “TOMA LÁ UMAS BORDOADAS”, salientando interdição, silenciamento, (des)ordem, violência. Assim, sustenta-se uma tensão temática e estrutural, tanto nessa voz instável dos personagens líricos quanto na tessitura de seu narrar. O “Não digas que.”, com o ponto final depois da conjunção “que” imprimindo um fim a uma frase inacabada, cortada e sintaticamente desestruturada, sugere tanto o cerceamento do dizer quanto a impossibilidade desse ato por faltar palavra que o exprima ou, ainda, pela interrupção nesse fluxo dialógico. Infere-se que a comunicação pareceu mesmo fracassar diante da insuficiência da linguagem, ou, quando se transpassa a discussão sobre o ato da escrita para o próprio texto, desenrola-se uma união ácida de metalinguagem e ironia. A propósito, Cavalcanti observa

que, em Hilda Hilst, a “distância entre as necessidades do narrador e a linguagem é intensificada pelo recurso à ironia” (2014, 66).

Levado pelo fluxo da maré verbal – expressão de Anatol Rosenfeld no prefácio de *Fluxo-floema* (1970) –, o ritmo textual hilstiano alcança o frenesi entre as vozes no texto e as assonâncias e aliterações da linguagem. A recorrência da palavra “Deus”, no seguinte excerto, é evidenciada pela repetição sonora das consoantes “f”, “t” e “r” e da vogal “i”, que dão um tom elocutivo mais cortante, ruidoso e cruel ao sentenciar: “Deus, Deus é esse ferro frio agora na tua mão, quente no peito do teu inimigo”. Alcir Pécora propõe que “o gênero de prosa praticado por Hilda Hilst, desde os seus primórdios, tem como uma das marcas de radicalidade o domínio técnico da língua e o predomínio do ritmo elocutivo sobre o arranjo narrativo” (2003, 9). Por isso, conforme o autor, o fluxo dialógico, ou mesmo teatral, e os pensamentos do narrador dão-se como fragmentos disseminados alternadamente entre diferentes personagens que irrompem, proliferam e disputam lugares incertos, instáveis, na cadeia discursiva. Partindo desse ritmo elocutivo cortante e instável, se tomamos o caráter incomunicável, juntamente aos comentários de Agamben e Ludmilla Zago Andrade, e investigamos como se dá o fluxo dialógico do narrador lírico de “Fluxo”, constatamos tensões apresentadas no texto de Hilda Hilst diante da palavra e do não dito, bem como uma autorreflexão sobre a escritura e o escritor. Além disso, a autora faz com que verbo e silêncio se escamoteiem na linguagem: “Não tentes falar. Eles vêm vindo. Não digas que”. O que não se pode dizer? Ao mesmo tempo, como dizê-lo?

É absurdo minha gente, estudei história, geografia, física, química, matemática, teologia, botânica, sim senhores, botânica, arqueologia, alquimia, minha paixão, teatro, é,

teatro eu li muito, poesia, poesia eu até fiz poesia mas ninguém nunca lia, diziam coisas, meu Deus, da minha poesia, os críticos são uns cornudos também, enfim, acreditem se quiserem, não sei nada a respeito do (Hilst: 2003, 23).

A crítica insinuada nos textos hilstianos, recorrentemente ligada ao fato de a obra não ser lida ou compreendida, mostra um narrador lírico que questiona, burla, fala ironicamente de uma “forma correta” de escrever literatura para ser facilmente entendida e lida, inclusive pelos críticos (“uns cornudos também”, outra explicitação ofensiva). Ainda que o fragmento evidencie a crítica, termina sondando o incognoscível: “não sei nada a respeito do.”. O texto, quando para repentinamente, efetuando um rasgo sintático, além de questionar a forma “certa” de se escrever para ter público, também parece sugerir uma incapacidade da linguagem e uma dificuldade de dizer diante desse incognoscível. Dessa forma, não só explicita temas, como deixa implícito o conflituoso trabalho do escritor, encarregado de dizer, muitas vezes, o necessário indizível.

Descansa, molha os pés, tens um olho de sangue, que mania também de dizer tudo, para com isso, já não escreves há séculos, morde a mão e cala, isso de palavras acabou-se. Não posso mais dizer, anão? Não como dizes, deves falar do outro, mas não do jeito que falas, fala claro, fala assim: apresentar armas, e todos te entenderão, escarra três vezes sobre os teus mitos, enche a boca de sangue e todos te entenderão, enfia a faca no peito dos eleitos e todos te entenderão, usa o estrôncio noventa, fala cem vezes merda, e principalmente degola a tua cabeça, fecha o punho assim,

assim Ruiska, não sabes nem fechar o punho, também que merda, assim não (Hilst, 2003, 67).

Quando se explicita a alusão a armas, olho de sangue, violência, bomba atômica (“estrôncio noventa”), essas menções invariavelmente remetem ao contexto das guerras mundiais e das muitas barbáries e atos violentos ocorridos no século XX. E as alusões são realçadas pela linguagem, que se mostra fragmentada, em ruína. Nesse contexto, não é possível ignorar a polêmica afirmativa de Adorno, em “Crítica cultural e sociedade”, de que “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (1998, 10). Essa máxima, postulada logo após o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1949, guarda em si uma ferida, ou mesmo um testemunho bárbaro, cruel. Isso porque a assertiva adorniana deixa em relevo traumas – lembrando a etimologia grega de trauma, que é ferida – abertos no século XX, ao passo que textos como “Fluxo” insinuam cicatrizes, em uma escrita com cortes, violências, tensões, seja na linguagem, na temática ou na forma. São, por isso, marcas testemunhais, como em: “Olha, não fales muito, o mundo por aí tem sofrido bastante” (Hilst: 2003, 64).

Olhem, antes de continuar a minha conversa com o anão, devo dizer que a claraboia e o poço estão na mesma direção, e isso às vezes me atrapalha quando eu uso o telescópio porque não posso ficar no centro do assoalho, porque no centro do assoalho, em direção à claraboia, está o poço. Será que estão me entendendo? O difícil desse meu jeito é que as frases ficam sempre mais complicadas do que seria sensato,

porque o sensato, o criterioso, seria dizer assim: a claraboia e o poço têm o mesmo eixo. Às vezes uso recursos extremos para me fazer entender em casos extremos (Hilst: 2003, 35).

Nesta era dos extremos, neste mundo que ainda colhe cinzas de Auschwitz e de tantos outros extermínios, neste país cuja memória histórica se encontra em crise, nesta herança de homens que têm sido domesticados para serem máquinas, para serem, como já disse Drummond, etiquetas, não é uma tarefa senão extrema dizer. Especialmente se se pensar no escritor, como o personagem Ruiska, que parece engarrafado entre as possibilidades da linguagem e a necessidade do dizer ao outro, como se diante de uma parede de indizível. E o “devo dizer” é uma marca constante na escrita hilstiana, intrínseco ao desejo de comunicação. Nesse sentido, vale fazer referência à reflexão de Michel Collot, citando Adorno:

Seja como for, é raro que o sujeito cante apenas sua pessoa, fora da exaltação que lhe confere seu encontro com Deus, com o outro, com o mundo ou com a língua. Existe, é verdade, um lirismo elegíaco ou irônico da individualidade enferma ou rebelde, que exprime não o encontro, mas a separação. É mesmo, para Adorno, a característica do lirismo moderno, expressão de uma crise em que, diante de uma sociedade e de uma linguagem reificadas, o indivíduo afirma dolorosamente, agressivamente, ou ironicamente, sua diferença (2013, 237).

De modo doloroso, agressivo ou irônico, essa figura do outro, e mesmo da língua, é chamada a compartilhar o dizer em

“Fluxo”: “Será que estão me entendendo?”. Porque o sensato, como o fragmento explicita, é dizer de um modo mais claro. Mas o texto incide: “Às vezes uso recursos extremos para me fazer entender em casos extremos”.

Octavio Paz, em *O arco e a lira*, afirma que a imagem poética “é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade toda vez que tentamos exprimir a experiência terrível daquilo que nos rodeia e de nós mesmos” (2012, 117). O indizível, assim, mostra-se relacionado a uma experiência terrível, difícil, extrema. O ensaísta mexicano continua: “O poema é linguagem em tensão: em extremo de ser e em ser até o extremo. Extremos da palavra e palavras extremas, voltadas para as próprias vísceras, mostrando o reverso da fala: o silêncio e a não significação” (2012, 117). A afirmação dolorosa, agressiva ou irônica diante de uma sociedade e de uma linguagem reificadas, como diz Collot, distende-se no texto poético, residência de uma linguagem em tensão, muitas vezes atravessada pelo silêncio, ou pelo silenciamento.

Nesse aspecto, o teor testemunhal chama a atenção, principalmente quando se retoma a máxima de Adorno e mesmo a opinião de Arthur Nestrovski, ao tratar dos limites da representação da Shoah (termo hebraico para catástrofe), quando afirma, com palavras iniciais muito semelhantes às do texto hilstiano: “Casos extremos, afinal, talvez necessitem de meios extremos; cada vez mais num mundo onde a violência cruenta é servida a todos, em doses diárias, via satélite, e onde o nível de dessensibilização parece infinitamente elástico” (2000, 199).

Os recursos utilizados por Hilda Hilst também são extremos, como neologismos, ausência de pontuação, vocabulário truncado, palavras com letras maiúsculas, norma mutilada, metalinguagem,

não sinalização de falas. Tais marcas parecem refletir um tempo em que a barbárie tomou proporções que não poderiam deixar de atingir a linguagem, por meio da qual o homem também expressa, rememora, tenta dizer e compartilhar com o outro angústias, tensões e catástrofes. Assim, o outro, como o leitor, pode caminhar junto ao narrador lírico, construindo com ele seus conflitos e partilhando com ele os limites do contar/cantar do texto hilstiano, afinal, como afirma Collot, é raro que o sujeito cante apenas sua pessoa.

Respira um pouco, vai escrevendo que a coisa vem. Primeiro fica de pé. Abre os braços. Boceja. Olha através das vidraças. Olhei. Agora escreve... Espera, eu preciso sentar. Então senta. Agora escreve: meus guias protetores, os de cima e os de baixo, por favor entrem em harmonia. Abre depressa o armário e veste a batina preta com frisos vermelhos. Pronto. Agora escreve: dentro de mim, este que se faz agora, dentro de mim o que já se fez, dentro de mim a multidão que se fará (Hilst: 2003, 23).

Como que oferecendo uma receita para o escritor, o fragmento alude a uma situação metódica, um ritual. Além disso, quando sugere “vai escrevendo que a coisa vem”, percebe-se uma ironia no que se refere à inspiração. Na sequência, reforça-se essa ajuda transcendental e, como numa espécie de oração, pede/escreve: “dentro de mim, este que se faz agora, dentro de mim o que já se fez, dentro de mim a multidão que se fará”. O trecho enfatizado por um paralelismo rítmico faz lembrar o comentário de Alcir Pécora na “Nota” que abre a terceira edição de “Fluxo”, quando o crítico literário aponta o caráter litúrgico, ritualístico, também relacionado ao ofício da escrita, afinal

a “multidão que ocupa o lugar da narração fala quase sempre com a ‘mesma garganta’” (2003, 11). Assim, o fragmento, liturgicamente, faz menção ao presente (“dentro de mim, este que se faz agora”), à memória (“dentro de mim o que já se fez”) e ao outro (“dentro de mim a multidão que se fará”), demarcando a relevância dessa tríade para o dizer e para o indizível. Juarez Guimarães Dias reforça: os “frutos gerados pela modernidade e pela pós-modernidade caracterizam a prosa ficcional de Hilda Hilst. Seus personagens constituem identidades multifacetadas, plurais” (2010, 70). Esse sujeito plural, que é si mesmo e também é o outro, pode ser observado em um constante duelo com a linguagem e com a condição do dizer:

Esperem. Há certas coisas que eu preferiria calar. Há outras que eu preferiria dizer. Agora não sei se digo as coisas que preferiria calar ou se calo as coisas que preferiria dizer. Preferiria calar mas vou dizer que é preciso descobrir o tempo. Se descobrirem o tempo vão ver que é fácil ter uma claraboia e um poço, que as coisas de fora e as coisas de dentro ficam transitáveis (Hilst: 2003, 38).

Por que não se sabe que coisa dizer? Capta-se o narrador lírico diante da dúvida: “não sei se digo as coisas que preferiria calar ou se calo as coisas que preferiria dizer”. Dizer o dizível ou o indizível? “Preferiria calar mas vou dizer”. De qualquer modo, a condição de cerceamento está presente. A condição autoritária (a gramática, a língua culta), sugerida no texto, evoca, nesta leitura, a observação de Seligmann-Silva de que o traço testemunhal estabelece relações metonímicas entre a escritura e o “real”, este sendo ligado ao trauma. Nesse sentido, pode-se interpretar a escrita como uma situação trau-

mática, de uma violência linguística e de estilo, quando imposta como regra opressora. Jaime Ginzburg menciona a definição do trauma como uma situação de excesso, normalmente atribuída a um episódio individual, mas ressalva: “Um grupo, um segmento social ou mesmo uma sociedade inteira podem ser alvos de uma ação de impacto, sem ser capaz, coletivamente, de elaborá-la conscientemente, de modo a superá-la” (2017, 155). Dessa forma, cabe avaliar como a linguagem resiste a uma situação traumática, que pode estar relacionada a um contexto social opressor.

Em “Fluxo”, evidenciam-se a dificuldade de dizer e a advertência opressiva para calar, mas também a necessidade desse dito. “É. É muito difícil. Mais difícil sem pão. Eu digo a vida. Ah, também muito difícil. Mais difícil sem a ideia. Podes viver sem a ideia? Não. E sem o peixe? Vive-se, mas fala baixo senão te engolem” (Hilst: 2003, 71). Provoca-se, no texto, uma correspondência entre a linguagem e a vida, ambas de circunstância difícil em expressão e vivência, e sempre sujeitas a essa ordem, a essa autoridade (“mas fala baixo senão te engolem”). São reflexões entrecortadas, o que pode “dificultar” a compreensão desse transbordamento linguístico, metafísico, narrativo, lírico. Por isso, Juarez Guimarães Dias (2010) destaca que a prosa hilstiana rompe com a literatura mais tradicional, uma vez que se faz de um fluxo verborrágico e fragmentado que destrona a narrativa linear.

Noutro ponto de “Fluxo”, em um só trecho, encontram-se elementos rítmicos, vozes não identificadas, utilização de palavras latinas, crítica à escrita e ao escritor, além do uso de maiúsculas, como se gritando na multidão dessas marcas testemunhais:

Será possível que nada te desmancha, será que não és capaz de te deitares aqui comigo, sobre a colina? Calada.

Vem, gazela fina de olhinhos cor de maravilha, vem. Não, não quero subir mais, oh, pareces uma *Dionaea muscipula*, pareces uma Drosera. Para quem te guardas? Para Ruiska? Queres saber o que ele é agora? O que é Ruiska para os teus olhos de desejo? Um pobre louco, ninguém mais entende o que ele escreve, tu achas que posso publicar um livro onde só está escrito AIURGUR? Pois escreveu mil páginas com AIURGUR. Deixa-me, tu não entendes, pois é uma linguagem cifrada de Ruiska, é exercício e cadência, e nos AS, nos IS, nos US, Ruiska põe vibrações, ele sabe o que faz, AIURGUR, é bonito, é bonito, convenhamos, a palavra é toda AI, toda UR, toda GUR (Hilst: 2003, 48-9).

A glossolalia, que remete à capacidade de falar línguas desconhecidas, quando em transe, na tentativa de criar uma linguagem nova, em “AIURGUR”, não parece dizer nada, conforme a voz (provavelmente, a figura do editor) que reclama no texto. Ao mesmo tempo, se se pensar no ritmo, não haveria algum grito sustido ali, um grito pela palavra que não pode ser inventada ou expressada? Além disso, interpõem-se no discurso um nome latino de uma planta carnívora e seu gênero Drosera. Ora, prefere-se chamar o outro de um nome científico (“oh, pareces uma *Dionaea muscipula*, pareces uma Drosera”), em vez de usar um nome de calão para representar o “carnívora” implícito na nomenclatura. Assim, o fragmento seduz (com o ritmo) e ataca (com o significado camuflado na planta carnívora) pelas palavras. Em seguida, ressoam o paralelismo rítmico e a rima interna na narrativa: “pois é uma linguagem cifrada de Ruiska, é exercício e cadência, e nos AS, nos IS, nos **US**, Ruiska põe vibrações, ele sabe o que faz, **AIURGUR**, é bonito, é bonito, convenhamos, a palavra é

toda AI, toda **UR**, toda **GUR**”. Como um gemido, um urro, uma dor, nota-se que se trata de uma percepção sonora não conceitual, que pode denotar uma fuga da explicação detalhada, lógica, do referente, sendo, por isso, uma linguagem avessa à lógica instrumental, constantemente criticada no texto e que é fremente numa sociedade capitalista profundamente marcada pela indústria cultural.

A “linguagem cifrada” (também “exercício e cadência”, “vibrações”), que a muitos parece hermética e por vezes é vista como um empecilho para a leitura dos textos de Hilda Hilst, insufla, em outra margem, um grito sustido nas maiúsculas, um silêncio gesticulado nas pontuações (e na recorrente ausência de pontuações), uma expressão – seja ela insuficiente, imprecisa, metalinguística – de um tempo em que o silêncio parece não satisfazer, ao mesmo tempo que a linguagem não é suficiente. Assim, “Fluxo” pode ser analisado como um texto cerceado por um século que não tem se mostrado senão ceifado, cindido, cercado por catástrofes, as quais, ainda que em ruínas, fragmentos e cortes, participam do fazer artístico. Afinal, refletindo sobre a tese adorniana, pode-se pensar que, diante de toda a barbárie já testemunhada no mundo, a palavra parece buscar seus meios para expressar, de sua parte, seu horror e sua memória (individual, coletiva), em duelo. O pesquisador Juarez Guimarães Dias até salienta que a expressividade de Hilda Hilst será profundamente afetada pela limitação natural imposta pela linguagem, por isso ela recorre à construção de imagens poéticas, afinal “só a imagem é capaz de dizer o indizível” (Dias: 2010, 118). É exatamente o que Octavio Paz aponta, em *O arco e a lira*: “A imagem diz o indizível. É preciso voltar à linguagem para ver como a imagem pode dizer o que a linguagem, por natureza, parece incapaz de dizer” (2012, 112).

É possível observar, em vários momentos de “Fluxo”, explodirem similitudes, ou seja, paralelismos rítmicos em que os segmentos de uma frase apresentam extensão, ritmo ou cadência iguais ou quase iguais: “vê, vê se essa cinza de que falo não é a tua cinza, vê se esse corpo que eu declaro é o teu corpo, vê se as arestas desse todo são tuas, minhas e de todos” (Hilst: 2003, 47). As imagens poéticas relacionadas à cinza, ao corpo e às arestas do todo, por exemplo, além de denotarem o compartilhamento de algo destruído, destituído, queimado, evocam outro referencial importante se se aludir ao testemunho, afinal as cinzas e os corpos são imagens passíveis de dialogarem com barbáries, como a de Auschwitz. Não parece aleatória a comparação quando outra imagem sobressai no texto:

Anão, por favor, o meu de dentro o teu a dor o vazio palavra morta da minha boca tudo trevozo queria amo não sei amo não sei demais paredões da memória memória memória cascalho confundindo o percurso das águas dor pátio onde os homens caminham chamados ai AAAAAAAAAIIIIIIII que chamados estiletos a terra os dentes pó pó mas a memória (Hilst: 2003, 64-5).

Mas a memória, como destaca Seligmann-Silva a respeito daqueles que testemunham, é marcada pela incapacidade de incorporar, em uma cadeia contínua, as imagens exatas, vivas – são os nós da memória. A seu modo, Hilda Hilst realiza os nós da língua: “o meu de dentro o teu a dor o vazio palavra morta da minha boca”. Lança mão, inclusive, de uma imagem poética rica para a condição da barbárie, que pode, por exemplo, ser relacionada a Auschwitz: “paredões da memória memória memória cascalho confundindo o

percurso das águas dor pátio onde os homens caminham chamados ai AAAAAAAAAIIIIIIIII que chamados estiletos a terra os dentes pó pó mas a memória”. O termo “paredões”, referência a local em que pessoas são fuziladas, pode remeter aos barracões conhecidos como “quarteirão da morte”, onde ficavam detidas as pessoas que perturbassem a ordem em Auschwitz. Torturados, os prisioneiros eram depois fuzilados no muro de execução, uma parede perto dos barracões.

Portanto, a imagem poética “paredões da memória” parece cindir a tentativa de dar um testemunho (ela diz o indizível, como já disse Octavio Paz). Giorgio Agamben – para quem os poetas são testemunhas – comenta que talvez algumas palavras passem a ser esquecidas e outras, compreendidas de maneira diferente, arrematando: “Talvez esse é um modo – quem sabe, talvez o único modo possível – de escutar o não dito” (2008, 21). Parafraseando Agamben, talvez esse seja um modo possível de dizer o não dito, além de escutá-lo. A memória, na própria situação de aniquilamento, fuzilamento, está no paredão, torturada, e tenta dizer o que a linguagem não é capaz. É uma imagem que perturba, porque a dificuldade de testemunhar corrói a escrita, mas ainda assim há memória, mesmo que num dizer indizível ou dizível em uma linguagem expandida em fluxo cindido.

Seligmann-Silva explica que aquele que testemunha relaciona-se “de um modo excepcional com a linguagem: ele desfaz os lacres da linguagem que tentavam encobrir o ‘indizível’ que a sustenta. A linguagem é antes de mais nada o traço – substituto e nunca perfeito e satisfatório – de uma falta, de uma ausência” (2003, 48). Considerando o que Roney Cytrynowicz pondera – de que na memória reside, “muitas vezes, um presente sem codificação, sem atualização possível do conhecimento e da experiência” (2003, 136) –, pode-se estabelecer

uma relação entre a memória e o indizível no campo da linguagem. Se, como afirmou Seligmann-Silva, a arte da memória é uma arte da leitura de cicatrizes, o dizer indizível poderia insinuar-se na linguagem justamente como cicatriz. Não pode o indizível esgueirar-se nessa lacuna? E ser uma espécie de “tecido fibroso que se forma ao longo do processo de cicatrização e que substitui os tecidos normais lesados ou seccionados, geralmente deixando uma marca”, que é justamente a definição de cicatriz dada pelo dicionário Houaiss (2009, s/p)? O indizível não poderia ser, então, a marca na pele da linguagem poética?

Seligmann-Silva afirma que o real é sempre traumático, é sempre vivido como trauma, é ferida. Se o real é sempre traumático, talvez se tenha chegado a um ponto da história em que a memória e a poesia tensionam-se nessa ferida. Sua marca? A “linguagem, sobretudo na sua esfera instrumental-comunicativa, é esmagada sob o peso da História como concretização não de um espírito iluminista libertador, mas sim da sua face violenta – que cobrou em vidas humanas os ‘progressos da civilização’” (Seligmann-Silva: 2003, 22). Seria, portanto, forçoso pensar que a linguagem é também uma sobrevivente de tantas catástrofes? Em sua própria pele, é possível tatear a cicatriz do indizível – que, diante de uma parede, diz, ainda que sua voz soe abafada, cortada, violentada.

À linguagem, portanto, cabe uma voz de testemunha. O poeta Paul Celan, sobrevivente de Auschwitz, leva o olhar poético para o campo da língua. Com tradução sua e de Márcio Seligmann-Silva, Shoshana Felman expõe as palavras do texto “O meridiano”, um discurso de Paul Celan de 1960:

Alcançável, próximo e não perdido permaneceu em meio às perdas este único: a língua. Ela, a língua, permaneceu não

perdida, sim, apesar de tudo. Mas ela teve de atravessar as suas próprias ausências de resposta, atravessar um emudecer, atravessar os milhares de terrores e o discurso que traz a morte. Ela atravessou e não deu nenhuma palavra para aquilo que ocorreu; mas ela atravessou este ocorrido. Atravessou e pôde novamente sair, “enriquecida” por tudo aquilo (Celan *apud* Felman: 2000, 39-40).

Geoffrey Hartman, também tratando da poesia de Paul Celan e considerando-o como o maior poeta em língua alemã nos anos do pós-guerra, afirma que “há um trauma dentro do trauma e ele é associado à linguagem. A ferida é também uma palavra-ferida, vinculada a uma identidade coletiva ou destino cultural” (2000, 232). Acrescenta ainda que somente a fala sobrevive a essa morte; ou a escrita, enquanto fala órfã. “Ao trauma é dada uma forma e ele desaparece, no gaguejar que chamamos de poesia, para dentro da fissura entre o discurso na página, aparentemente tão absurdo, e uma escrita invisível que pode não ser recuperável. Esta é, verdadeiramente, uma notação do desastre” (Hartman: 2000, 235). O indizível parece estar, então, alojado entre a catástrofe e o trauma, mas fora de alcance. Para Maria Rita Kehl, aquilo “que, de uma catástrofe, permanece fora do alcance da representação, é justamente o que confere a certos acontecimentos da vida, sobre os quais não conseguimos nos pronunciar imediatamente, o caráter catastrófico” (2000, 137).

Nesse sentido, Márcio Seligmann-Silva enfatiza a concepção da Shoah como algo sem limites e irrepresentável. Fazendo uma breve investigação em torno da relação entre o sublime e o testemunho, remete à ideia de que a poesia, assim como o sublime, possuem um *je-ne-sais-quoi*, um não-sei-o-quê, a-discursivo. Desse modo,

aponta como característica do sublime – assim como na Shoah – o seu “excesso”, “a sua força ofuscante que escurece, na nossa mente, todos os nossos conceitos” (Seligmann-Silva: 2000, 80). O sublime representaria uma hipérbole que não pode ser controlada e que, além disso, descontrola aquele que a contempla. Acrescendo-se a isso a reivindicação do próprio autor, amparado por filósofos como Adorno, Nietzsche, Lyotard, Friedlander e outros, de se ter um novo olhar para a história, abandonando a ideia positivista, de progresso, para se atentar para o agora, o que pode se relacionar ao irrepresentável do evento. “O testemunho do evento ‘sublime’ [...] implica uma tarefa ao mesmo tempo necessária e impossível. Portanto, a questão volta a ser posta: como dar testemunho do irrepresentável? Como dar forma ao que transborda a nossa capacidade de pensar?” (Seligmann-Silva: 2000, 83). Giorgio Agamben lança: “a palavra poética é aquela que se situa, de cada vez, na posição de resto, e pode, dessa maneira, dar testemunho” (2008, 160).

Estamos, assim, no campo obscuro do indizível. Especialmente após as catástrofes do século XX, pode-se investigar o comportamento desse indizível, agora, como ferida – ali onde a linguagem testemunha. Há na linguagem-testemunha justamente a tensão entre a necessidade *versus* a impossibilidade de dizer, de representar – partindo da concepção do agora, da realidade como trauma. Jeanne Marie Gagnebin também comenta essa “transformação” do indizível, do sublime:

Desde a autora da poesia lírica com Sappho, passando pela noite negra da alma mística, até a *Crítica da faculdade do juízo* e suas releituras contemporâneas, essa temática do indizível como que borda todos os dizeres mais ousados da literatura

e da filosofia. Mas depois de Chalamov, de Primo Levi ou de Paul Celan, isto é, depois do Gulag e de Auschwitz, o sublime também designa cinzas, cabelos sem cabeça, dentes arrancados, sangue e excrementos. Ele, agora, mora não só num *além* do homem, mas também num território indefinível e movediço que pertence ao humano, sim, pois homens sofreram o mal que outros homens lhes impuseram, mas que, simultaneamente, delineiam uma outra região, escura e ameaçadora, que gangrena subterraneamente o belo país da liberdade e da dignidade humanas. Um “sublime” de lama e de cuspe, um sublime por baixo, sem enlevo nem gozo (2000, 107-8).

Liberdade e dignidade. Duas palavras que, recorrentemente, surgem nos textos de Hilda Hilst como reivindicação, reclame, necessidade. A epígrafe deste ensaio, “Me deixa, me deixa, me deixa escrever com dignidade” (Hilst: 2003, 20-1), por exemplo, guarda em si não só o pedido explícito de dignidade para seu dizer, como, implicitamente, denuncia uma afronta relacionada à liberdade de escrita – por extensão, a qualquer tipo de liberdade, a que todos têm direito em um sistema democrático. A repetição, atitude comum em textos de teor testemunhal, talvez exatamente por exprimir uma tentativa e uma dificuldade de dizer, como que intensifica o pedido, tornando-o mesmo uma súplica, característica que também evidencia um sentimento de subalternidade diante de um sistema autoritário, violento. Cathy Caruth lembra a definição genérica de trauma como “a resposta a um evento ou eventos violentos inesperados ou arrebatadores, que não são inteiramente compreendidos quando acontecem, mas

retornam mais tarde em flashbacks, pesadelos e outros fenômenos repetitivos” (2000, 111).

Assim como a memória, a língua tem agido de modo inquieto sobre a pele do indizível, como se uma casca, às vezes grossa, espessa, às vezes fina, sutil, de qualquer forma sendo ou transformando-se em uma cicatriz de um ferimento irrepresentável. É justamente o paradoxo que o testemunho enfrenta: “o problema maior da representação do horror: o de sua fundamental *irrepresentabilidade*, pois essa experiência sempre será incomensurável à sua tradução em palavras e em conceitos” (Gagnebin: 2000, 106). A reflexão de Gagnebin acerca do sublime de lama e de cuspe coaduna-se com a percepção adorniana da impossibilidade de escrever poesia após Auschwitz. Ao que parece, o sublime e o indizível têm uma memória carregada de horror, de catástrofes, em suas imagens poéticas e/ou reais. A poesia?

Fala, Ruiska, sem parar, fala desse teu fundo cor de cinza, mostra a tua anca, teus artelhos, tuas canelas peludas, teu peito encovado, teu riso frouxo, mostra tudo de ti, sabes, não tens nada, tua língua se enrola a cada palavra, não tens amor nem guias, estás sozinho como um porco que vai ser sangrado, estás sozinho como um boi que vai ser comido [...], te pensas magnífico dizendo as tuas verdades, mas continuas breu para o teu próximo (Hilst: 2003, 70).

## Referências

- ADORNO, Theodor W. “Crítica cultural e sociedade”. In: \_\_\_\_\_. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Tradução de Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ANDRADE, Ludmilla Zago. *O vermelho da vida na escrita de Hilda Hilst*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Belo Horizonte, 2011.
- CARUTH, Cathy. “Modalidades do despertar traumático”. In: NESTROVSKI, Arthur & SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. Traduções de Cláudia Valladão de Matos. São Paulo: Escuta, 2000, pp. 111-36.
- CAVALCANTI, José Antônio. *Palavra desmedida: a prosa ficcional de Hilda Hilst*. São Paulo: Annablume, 2014.
- COLLOT, Michel. “O sujeito lírico fora de si”. *Signótica*, Goiânia, v. 25, nº 1, pp. 221-44, jan./jun. 2013.
- CYTRYNOWICZ, Roney. “O silêncio do sobrevivente: diálogo e rupturas entre memória e história do Holocausto”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, pp. 123-38.
- DIAS, Juarez Guimarães. *O fluxo metanarrativo de Hilda Hilst em Fluxo-floema*. São Paulo: Annablume, 2010.
- FELMAN, Shoshana. “Educação e crise ou as vicissitudes do ensinar”. In: NESTROVSKI, Arthur & SELIGMANN-SILVA, Márcio

- (orgs.). *Catástrofe e representação*. Traduções de Cláudia Valladão de Matos. São Paulo: Escuta, 2000, pp. 13-71.
- FRANCO, Renato. “Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70”. In: SELIGMANN-SILVA, Marcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, pp. 351-69.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Palavras para Hurbinek”. In: NESTROVSKI, Arthur & SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. Traduções de Cláudia Valladão de Matos. São Paulo: Escuta, 2000, pp. 99-110.
- GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, 2017.
- HARTMAN, Geoffrey. “Holocausto, testemunho, arte e trauma”. In: NESTROVSKI, Arthur & SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. Traduções de Cláudia Valladão de Matos. São Paulo: Escuta, 2000, pp. 207-36.
- HELENA, Regina. “Hilda Hilst: suas peças vão acontecer”. In: DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2013, pp. 25-7.
- HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Globo, 2003.
- HOBSBAWM, Eric John. *Era dos extremos – o breve século XX: 1914-1991*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- KEHL, Maria Rita. “O sexo, a morte, a mãe e o mal”. In: NESTROVSKI, Arthur & SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. Traduções de Cláudia Valladão de Matos. São Paulo: Escuta, 2000, pp. 137-48.

- LEAL, Cristyane Batista. *Configurações líricas do teatro de Hilda Hilst*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Universidade Federal de Goiás (UFG). Goiânia, 2012.
- NESTROVSKI, Arthur. “Vozes de crianças”. In: \_\_\_\_\_ & SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. Traduções de Cláudia Valladão de Matos. São Paulo: Escuta, 2000, pp. 185-205.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PÉCORA, Alcir. “Nota do organizador”. In: HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Globo, 2003, pp. 9-13.
- ROSENFELD, Anatol. “Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga”. In: HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970, pp. 10-7.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “A história como trauma”. In: NESTROVSKI, Arthur & SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. Traduções de Cláudia Valladão de Matos. São Paulo: Escuta, 2000, pp. 73-98.
- \_\_\_\_\_. (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- \_\_\_\_\_. “Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes”. *Projeto História*, São Paulo, 2005, pp. 71-98.

## Resumo

Este ensaio objetiva analisar o texto “Fluxo”, do livro *Fluxo-floema*, de Hilda Hilst (1970), considerando o contexto sociopolítico em que a obra foi escrita e publicada no país e o peso das barbáries do século XX, tendo como subsídio teórico-metodológico o testemunho. Para esta leitura, observamos a fragmentação, a fusão de gêneros, o caráter dialógico-dramático, a opressão sistêmica, a metalinguagem, o paradoxo, o ritmo, o silêncio, o silenciamento, entre outras marcas testemunhais. Nesta análise, o indizível é investigado a partir da chave do trauma, considerando a importância da necessidade de dizer em tensão com a impossibilidade de se expressar, o que se liga ao desejo de comunicação com o outro. Como conclusão, identificamos uma linguagem que sobreviveu às catástrofes, por isso uma linguagem-testemunha, e que diz, nas marcas de suas imagens poéticas, o indizível.

**Palavras-chave:** Hilda Hilst; *Fluxo-floema*; testemunho; indizível.

## Abstract

This essay aims to analyze the text “Fluxo”, from *Fluxo-Floema* (1970), by the Brazilian writer Hilda Hilst, considering the sociopolitical context in which the book was written and published in the country and the barbarities burden in the twentieth century, having the testimony as a theoretical and methodological subside. For this reading, we observed the fragmentation, the fusion of genres, the dialogical-dramatic character, the systemic oppression, the metalanguage, the paradox, the rhythm, the silence and the silencing among other testimonial marks. In this analysis, the unspeakable is investigated as from the key of trauma, considering the importance of the necessity of saying in its tension with the impossibility of expression, which is linked to the desire of communication with the other. As a conclusion, we identity a language that survived the catastrophes, therefore a witness-language, which says, in its poetical images marks, the unspeakable.

**Keywords:** Hilda Hilst; *Fluxo-floema*; testimony; unspeakable.

## **O método mediúnico de *Verdade tropical*, de Caetano Veloso**

Rafael Julião\*

Atendendo a um convite de um editor do jornal *New York Times*, o cantor e compositor Caetano Veloso publicou, no ano de 1997, um livro intitulado *Verdade tropical*, no qual conta sua versão da história do tropicalismo, movimento que ocorreu no seio da canção popular brasileira na segunda metade dos anos 1960 e que teve o artista como uma das principais lideranças.

O livro estrutura-se a partir de uma introdução (“Intro”), quatro partes e uma conclusão (“Vereda”). A narrativa apresenta uma linha principal que, orientada pelo vetor cronológico, justifica a divisão do texto: a primeira parte observa a passagem da infância à juventude de Caetano Veloso, especialmente em Santo Amaro e em Salvador (concentrando-se nos anos 1950 e na primeira metade dos 1960); a segunda está relacionada aos momentos mais relevantes da história do tropicalismo musical (entre 1965 e 1968), concentrando-se entre o Rio de Janeiro e São Paulo; a terceira narra o período em que Caetano esteve preso (do final de 1968 ao início de 1969) no Rio de Janeiro; a quarta e última parte aborda o exílio em Londres, entre 1969 e 1971, quando volta ao Brasil, especificamente a Salvador, interrompendo a narrativa no comentário sobre o disco *Araçá azul*, de 1973.

\*Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

*Verdade tropical* é, portanto, uma obra de caráter autobiográfico, na qual Caetano Veloso conta, a partir de um ponto de vista pessoal, o percurso da aventura tropicalista, desde seus antecedentes formativos até suas consequências mais imediatas, pontuando os momentos mais importantes do movimento. É também um empreendimento de divulgação internacional da história da canção popular e da cultura brasileira, especialmente durante os anos 1960. Por fim, pode-se encontrar no livro uma reflexão ampla sobre o Brasil, discutindo suas singularidades, potencialidades e possibilidades.

Desse modo, é possível identificar nessa obra um gênero híbrido, no qual se fundem autobiografia, história do tropicalismo (e, em alguma medida, da canção brasileira) e ensaio sobre a nacionalidade. Em outras palavras, essa escrita se propõe a desenvolver um registro profundamente pessoal que, contraditoriamente, resulta em uma abrangente mirada sobre o contexto cultural dos anos 1960 e o que esse cenário apresenta de revelador sobre o próprio Brasil.

Na verdade, esse mecanismo de pensamento não se restringe a *Verdade tropical*, podendo ser encontrando no amplo campo da produção artística e intelectual de Caetano Veloso, isto é, trata-se de uma característica observável também em seu cancionário e em suas publicações em prosa (em jornais, revistas, encartes etc.). Pode-se interpretar esse dado como uma capacidade aguda de fundir as esferas pública e privada, que se apresenta como traço peculiar do artista, tal como afirma Guilherme Wisnik:

Essa é, na realidade, uma das qualidades mais poderosas e penetrantes da persona artística de Caetano: combinar

de modo produtivo e desconcertante as suas experiências pessoais e reflexões públicas, num fluxo em que ambas as esferas se estimulam e potencializam reciprocamente. Em sua poética, todas as afirmações são inegavelmente pessoais. No entanto, nenhuma delas é privada (2005, 26).

Contribui para nosso argumento a introdução de *Letra só* (antologia de letras do compositor), onde Eucanaã Ferraz chama a atenção para a aproximação de Caetano Veloso com o registro da *fala* e seus aspetos de urgência, fluidez, irregularidade, excesso, efusão, redundância, desvio. A aptidão do artista para a *fala* pública e a construção de um projeto de cultura e de país marcado pela pessoalidade dessa *fala* são pontos fundamentais da análise: Caetano está sempre se pondo em posição de diálogo, afirmando pontos de vista, respondendo e demandando respostas. Por isso, Ferraz afirma:

Radicalmente singular, esta *fala* absorve, consigna e desenvolve inúmeros marcos exteriores, efêmeros. E quanto mais se afirma o eu, mais se desenha seu interlocutor e o contexto. Mais o diálogo se erotiza (Ferraz *apud* Veloso: 2003, 13).

As duas citações podem ser aproximadas, na medida em que destacam a força dessa associação, aparentemente contraditória, entre a afirmação do pessoal e do público – do *eu* e do contexto – na obra de Caetano Veloso. É interessante notar ainda como essa combinação se realiza na própria estrutura de *Verdade tropical*, em que a autobiografia se funde com a história do tropicalismo (e, de modo mais amplo, da cultura brasileira), de modo a revelar, no conjunto, uma espécie de ensaio sobre a brasilidade.

## O médium da canção e do Brasil

Na “Intro” de *Verdade tropical*, Caetano Veloso explica em que consiste seu livro:

De certa forma é uma retomada da atividade propriamente crítico-teórica que iniciei concomitantemente à composição e à interpretação de canções e que interrompi por causa da intensidade com que a introjetei na música. Não é uma autobiografia (embora eu não me negue a “contar-me” com alguma prodigalidade). É antes um esforço no sentido de entender como passei pela Tropicália, ou como ela passou por mim; por que fomos, eu e ela, temporariamente úteis e talvez necessários um ao outro (2008, 17).

A alusão à continuidade de uma atividade “crítico-teórica” refere-se às publicações em prosa que Caetano Veloso tem feito desde o início dos anos 1960, em jornais e revistas variados, abrangendo temas igualmente diversificados. Antes de se decidir pela música, por exemplo, Caetano interessava-se por cinema, tendo escrito artigos sobre tal expressão artística para o periódico *O Archote*, em Salvador, entre 1960 e 1962. Em 1965, publicou o artigo “Primeira feira de balanço” na revista *Ângulos*, refletindo sobre a inserção da canção popular no mercado e os agentes estéticos e ideológicos envolvidos nesse processo, ocupando-se especialmente de contestar a visão negativa de José Ramos Tinhorão acerca da bossa nova. Desde então, as relações entre cultura brasileira, política e mercado vêm ocupando grande parte de suas publicações e entrevistas. A introdução de *Verdade tropical* localiza o livro na esteira dessas produções.

O fragmento supracitado é relevante para nosso argumento, em especial por oferecer uma breve reflexão sobre o gênero a que pertence o livro. Nesse sentido, é necessário perceber que, não obstante a negação parcial do vetor autobiográfico, Caetano observa, no tom confessional dos parênteses, que não se furta a “contar-se” em grande medida. Note-se que a forma “contar-me”, empregada na passagem, sugere (desde a eleição do verbo às aspas e à escolha do pronome oblíquo) que, para além de relatar a própria história, o autor também estaria ocupado em definir quem é esse *eu* que a conta.

Em outras palavras, observa-se em *Verdade tropical* um intenso exercício de autofabulação, isto é, uma busca recorrente no sentido de imprimir uma autoimagem do produtor desse discurso. Esse processo pode ser notado inclusive no próprio fragmento em análise, quando afirma que o livro não é uma autobiografia, mas a retomada de uma atividade crítico-teórica.

Para compreender essa análise, vale pontuar que, ao longo da narrativa, Caetano comenta seu desejo inicial de ser professor (de Inglês ou de Filosofia) ou crítico de cinema (assunto sobre o qual incidem as primeiras publicações), e aponta como o caminho aberto pela canção popular acaba por excluir essas atividades. O que se quer dizer é que Caetano Veloso, ao afirmar-se mais como um crítico e menos como um autobiógrafo, já está no próprio terreno da autofabulação, que é inerente ao gênero autobiográfico (aqui negado, ao menos em parte). A partir disso, é possível perceber que o fragmento reforça esses vetores de sua personalidade, aproximando seu retrato de suas aptidões para as carreiras de professor e crítico. Por isso, devemos aceitar *Verdade tropical* como a retomada dessa “atividade propriamente crítico-teórica”, sem excluir, todavia, o fato de que isso se desenvolve ao longo de um texto que é, indubitavelmente, de natureza autobiográfica.

Também merece destaque a permutação realizada em “como passei pela tropicália” ou “como ela passou por mim”, na qual se evidencia que o narrador e o assunto narrado (o tropicalismo) se atravessam profundamente, isto é, o *eu* que fala é peça fundamental da “Tropicália” e esta é o ponto crucial da construção dessa personalidade (inclusive a que fala em retrospectiva do alto dos anos 1990). E, mais que isso, esse *eu* que fala é quem desenvolve o assunto principal do livro (a canção popular e o próprio país), sem se excluir de ser parte integrante desse objeto.

Para a presente reflexão, interessa especialmente outro momento da introdução, que aparece na sequência do trecho supracitado:

Tive também que me permitir transitar do narrativo ao ensaístico, do técnico ao confessional (e me colocar como médium do espírito da música popular brasileira – e do próprio Brasil) para abranger uma área considerável de ideias que o assunto sugere (Veloso: 2008: 17).

A símile estabelecida com a figura do médium pode funcionar como chave de leitura para a compreensão do registro de *Verdade tropical* e, de modo mais amplo, de seu gênero textual híbrido. Note-se, assim, que essa escolha sublinha a dualidade entre um relato histórico realista e a presença de vetores místicos, estabelecendo uma tensão que, vale acrescentar, atravessa toda a narrativa.

A partir desse dado, é possível iluminar a contradição entre os registros “técnico” e “confessional”, na medida em que aquele evoca um universo contrário ao da mediunidade: o médium é uma espécie de intermediário que trabalha de modo intuitivo, colocando-

-se fora do controle de sua racionalidade, a analisar algo que lhe é transcendente. É também notável na expressão a evocação do imaginário religioso brasileiro, mormente vinculado ao espiritismo e aos cultos afro-brasileiros, além de reportar-se à ideia de “transe”, que perpassa partes fundamentais do livro.

Por fim, deve-se destacar também a autofabulação romântica desse narrador, que se crê apto (“escolhido”) para a tarefa de transmitir a mensagem do “espírito da música popular brasileira e do próprio Brasil”. Desse modo, é pertinente estabelecer aqui a aproximação entre o médium e o vate do Romantismo, isto é, aquele capaz de enxergar para além dos homens de seu tempo e, com isso, revelar verdades profundas sobre si mesmo, seu tempo e seu país. A “verdade” que compõe o título do livro pode ser lida também sob essa égide.

Por meio dessa “mediunidade”, portanto, Caetano Veloso apresenta-se como alguém que fala pela canção popular e pelo Brasil; as três vozes fundindo-se no mesmo relato. Por isso, é cabível extrair dessa imagem a observação de que *Verdade tropical* é escrito a partir de um processo que poderíamos chamar, figurativamente, de método mediúnico, que ajuda a explicar como um texto de natureza autobiográfica pode servir também como história da canção brasileira (sob recorte específico) e, mais amplamente, como ensaio sobre o próprio Brasil. Sob essa ótica, não é de se estranhar que o livro, em vez de começar na infância de Caetano ou nos anos 1990 (de onde ele escreve), inicia-se com a referência ao Brasil dos anos 2000 e os 500 anos de seu nascimento.

### **O vetor autobiográfico**

O caráter híbrido de *Verdade tropical*, resultante dessa espécie de “método mediúnico”, pode ser encontrado também no texto de quarta capa do livro:

*Verdade tropical* é em parte uma autobiografia: ao mesmo tempo que descreve sua formação musical e o desenvolvimento de seu trabalho como cantor e compositor, Caetano Veloso narra períodos decisivos de sua vida pessoal – a infância e a adolescência em Santo Amaro, por exemplo, ou o primeiro casamento, a prisão em 68 e o exílio em Londres. Seu tema é também a música popular, sobretudo o tropicalismo, e sua relação com outras manifestações musicais, como a bossa nova, a jovem guarda e os festivais da canção. Num plano mais amplo, *Verdade tropical* reflete sobre questões que eclodiram nas décadas de 60 e 70, como as drogas, a sexualidade, a ditadura. Em *Verdade tropical*, Caetano empreende a história afetiva de seu tempo.

Com abordagem semelhante, o editor Leandro Sarmatz afirma, em texto do blog da Companhia das Letras, que o livro é uma “mistura luxuriante de autobiografia, ensaio de nacionalidade, acerto de contas geracional e confissão pop”. O ponto comum entre essas descrições é o reconhecimento do gênero como (“em parte”) uma autobiografia, ao qual se acrescentam outras linhas de força.

Em *O pacto autobiográfico*, Philippe Lejeune tenta delimitar o gênero autobiográfico como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (2008, 14). Em seguida, o autor vai observando que cada aspecto dessa definição é capaz de diferenciar a autobiografia de seus gêneros vizinhos, tais como as memórias (que não se concentrariam em uma vida individual, na história de uma personalidade), a biografia (na qual narrador e personagem principal não coincidem), o romance

pessoal (onde não há identidade entre o autor e o narrador) e, por fim, o ensaio (que não é eminentemente narrativo nem comumente retrospectivo).

Se levarmos em conta a definição de Lejeune, podemos afirmar que *Verdade tropical* é uma autobiografia. De modo mais específico, aliás, o livro pode ser identificado como uma *autobiografia artística* (ou intelectual), que se caracteriza pelo fato de que seu recorte busca prioritariamente o fio condutor das experiências biográficas e culturais que levaram um pensador ou um artista (seja ele pintor, poeta, romancista, músico etc.) a formar sua própria identidade enquanto tal.

O “romance de formação” aparece também como gênero vizinho, uma vez que se caracteriza por narrar os momentos formativos decisivos para o desenvolvimento de um sujeito (e de suas formas de pensar e agir, a partir de premissas morais, sociais, estéticas e políticas) da juventude à fase madura. Porém, nesse modelo, acompanhamos a formação de um personagem ficcional (ainda que não raro seja uma projeção do próprio autor), enquanto na autobiografia artística/intelectual há a identidade entre autor, narrador e personagem, tal como é definido por Lejeune, o que faz com que esta classificação seja mais adequada para o livro pesquisado que aquela.

Vale observar também que duas obras autobiográficas tiveram grande influência sobre Caetano Veloso: *Popism*, de Andy Warhol (1980), cujo subtítulo em português – “os anos 60 segundo Andy Warhol” – explicita a ênfase do relato; e *As palavras*, de Jean-Paul Sartre (1964), em que o filósofo francês conta momentos de sua vida que teriam sido fundamentais para sua formação intelectual e sua trajetória de escritor.

Assim, o panorama do universo pop dos anos 1960, que aparece em *Popism*, de Warhol, apresenta seu correlato, com ênfase no caso brasileiro, na narrativa de Caetano Veloso. Do mesmo modo, é possível observar em *Verdade tropical* uma espécie de caráter “missionário” do autor, que afirma ter, desde cedo, “intuições filosóficas” complexas e reitera, em vários episódios, um inexorável destino de criador; traços perceptíveis também na autobiografia de Sartre.

Enquanto autobiografia artística (e também intelectual), *Verdade tropical* narra os episódios fundamentais da formação de Caetano Veloso como artista/criador, descartando ou minimizando os eventos que não contribuem para esse propósito. Cabe sublinhar ainda o vetor marcadamente político de sua narrativa, o que também norteia escolhas e ênfases em seu relato.

Além disso, percebe-se um frequente deslizamento entre acontecimentos políticos gerais e questões pessoais. O capítulo em que relata o período na prisão, por exemplo, apresenta (e pormenoriza) uma série de impressões e sentimentos de ordem íntima que, no conjunto do texto, transcendem o evento individual, dando relevo à violência e aos abusos do regime ditatorial no Brasil e, ainda, evidenciam a dimensão política que reside no corpo e no cotidiano.

É importante perceber também que esse fio condutor, cujo foco é o produtor cultural, é um entre muitos outros possíveis. Os elementos biográficos escolhidos podem ser selecionados a partir do desejo de lançar luz (ou encontrar um sentido) para qualquer ponto da biografia do sujeito, resultando em outros eventos narrados e outra forma de encadeamento. De todo modo, sempre uma questão – da ordem do presente – faz com que o autor, de modo teleológico, busque os episódios de sua trajetória que conectam de modo coeso

algun ponto eleito do passado até outro ponto determinado, que pode ser ou não o momento da escrita.

No caso de *Verdade tropical*, é preciso observar que, em diversos momentos, o autor afirma estar narrando de memória, muitas vezes sem oferecer os dados específicos que poderiam preencher as lacunas deixadas no relato. Desse modo, o memorialista opta por não recorrer a livros, discos, documentos ou amigos que poderiam dar a informação precisa sobre aquilo que está sendo contado. Ao não retornar a essas fontes, reafirma-se o cunho memorialístico da narrativa, apontando o que isso traz de, a um só tempo, limitador e profundo, ao revelar também a perspectiva atual, de onde se mira o passado.

Isso tudo se observa no texto através da recorrência de marcadores dubitativos, como o advérbio “talvez”, e expressões como “não estou certo...” e “acho que”, que se repetem ao longo de toda a narrativa. Desse modo, ao expor insistentemente seus mecanismos narrativos, o autor explicita também a autoconsciência que tem sobre a memória e a linguagem, não raro se colocando de modo autoirônico e reflexivo, construindo-se como um narrador frequentemente desconfiado daquilo que conta, e que demanda também a desconfiança do leitor.

Assim, o resgate do tempo pretérito, organizado literariamente, coloca-se em parte no campo da ficção, ao mesmo tempo que aponta para a realidade do momento da escrita. Com isso, as imprecisões da memória, ainda que possam fazer acumular incertezas sobre o passado, acabam se revelando como a afirmação contundente do próprio presente da enunciação, que reconhece a dubiedade dos mecanismos mnemônicos, bem como da própria linguagem que os organiza.

Desse modo, o autor elege como linha condutora de sua narrativa os eventos e personagens que, em seu parecer dos anos 1990, foram considerados relevantes para sua formação como criador e agitador cultural, de modo a deixar de fora outras passagens que poderiam ser mencionadas, caso o horizonte fosse outro. O que se quer reafirmar aqui é que o gênero autobiográfico continua reconhecível em sua essência, ainda que o tropicalismo, a canção popular e o Brasil sejam, declaradamente, os elementos principais que o autor pretende contar e interpretar.

Retomando o texto de quarta capa de *Verdade tropical*, observamos que os “períodos decisivos de sua vida pessoal” não estão descolados de sua formação artística nem de seu tema principal (“música popular, sobretudo o tropicalismo”), tampouco de “seu plano mais amplo”, isto é, as discussões latentes nas décadas de 1960 e 1970. A construção incessante da figura do próprio narrador não é, portanto, parte menos importante que o referente geral da narrativa.

Philippe Lejeune afirma ainda que as autobiografias se tornam reconhecíveis por uma espécie de pacto autobiográfico, que pode ser estabelecido, já de saída, na capa, na quarta capa (poderíamos acrescentar a orelha) e em outros elementos pré ou pós textuais que deixem claro que o indivíduo que assina a autoria fará um relato sobre sua própria vida, de modo que a primeira pessoa do discurso é o autor (real), o narrador e também o personagem principal da narrativa, todos reunidos sob o mesmo nome. Assim, “o autor se define como sendo uma pessoa real socialmente responsável e o produtor de um discurso” (Lejeune: 2008, 23).

Essa identidade pode ser afirmada desde o título (não é o caso de *Verdade tropical*) ou assegurada numa seção inicial, na qual, segundo Lejeune,

o narrador assume compromisso junto ao leitor, comportando-se como se fosse o autor, de tal forma que o leitor não tenha nenhuma dúvida quanto ao fato de que o “eu” remete ao nome escrito na capa do livro, embora o nome não seja repetido no texto (p. 27).

Em *Verdade tropical* não é diferente: o uso da primeira pessoa, desde o início entendida como referente a Caetano Veloso, rarefaz a presença direta de seu nome ao longo da narrativa. Porém, o entorno de figuras públicas mencionadas no livro (a mãe Dona Canô, a irmã Maria Bethânia, o parceiro Gilberto Gil etc.) confirma, frequentemente, que o narrador e o autor apresentam uma identidade entre si. Para completar, vários segmentos metalinguísticos que refletem sobre a estratégia narrativa ou sobre as deficiências da memória lembram o leitor, insistentemente, que aquele narrador é um autor (pois é uma pessoa real) e, sobretudo, que aquele autor é narrador (portanto, uma instância discursiva).

Porém, a menção de Lejeune a uma parte inicial onde o pacto autobiográfico é estabelecido de modo mais claro pode ser identificada no segmento “Intro”, em que Caetano assume claramente o compromisso junto ao leitor, tal como propõe o teórico. A seção, além de explicar a origem e a finalidade do livro, sugere o hibridismo estrutural em análise, na medida em que antecipa a relação entre o sujeito (com suas preocupações existenciais e privadas) e as questões vinculadas à canção popular e ao desvendamento do mistério Brasil.

Nesse sentido, convém voltar à frase que abre o livro: “No ano 2000 o Brasil comemora, além da passagem do século e do milênio, quinhentos anos do seu descobrimento” (Veloso: 2008, 12). Levando-se em conta que o autor escreveu o livro durante a segunda

metade dos anos 1990, a proximidade do novo milênio dá relevo a um ponto central do tropicalismo: pensar as inserções possíveis do Brasil no mundo atual e no futuro.

Além disso, os preparativos dos 500 anos de descobrimento incluíam, sem dúvida, um convite para se redescobrir o país, isto é, repensá-lo de outra perspectiva histórica. De todo modo, o que queremos sublinhar é que a primeira frase da autobiografia de Caetano não apresenta primeira pessoa. Em vez disso, fala diretamente sobre os presságios e expectativas para o Brasil a partir dos anos 2000, como se a comemoração fosse um momento oportuno para procurar, teleologicamente, os eventos que ajudam a compreendê-lo melhor.

Nesse sentido, o parágrafo em que Caetano define seu objeto diz o seguinte:

O que se pretende contar e interpretar neste livro é a aventura de um impulso criativo surgido no seio da música popular brasileira, na segunda metade dos anos 1960, em que os protagonistas – entre eles o próprio narrador – queriam poder mover-se além da vinculação automática com as esquerdas, dando conta ao mesmo tempo da revolta visceral contra a abissal desigualdade que fende um povo ainda assim reconhecivelmente uno e encantador, e da fatal e alegre participação na realidade cultural urbana e internacional, tudo isso valendo por um desvelamento do mistério da ilha Brasil (p. 15).

No fragmento acima, condensam-se os aspectos que já foram aqui mencionados. Primeiramente, o emprego dos verbos “contar” e “interpretar” explicita a dualidade entre o narrativo e o ensaístico.

Além disso, aponta-se o foco temporal como sendo a segunda metade dos anos 1960, o que dá sentido também ao que se narra antes e depois desse período: os anos 1950 (a infância e a juventude de Caetano, além dos contextos socioculturais no Brasil e no mundo que ajudam a compreender a década seguinte) e os anos 1970 (o retorno ao Brasil após o exílio e as consequências do tropicalismo e da contracultura).

Como esclarece o autor, o objetivo do movimento era encontrar um caminho estético para dar conta da “abissal desigualdade social”, sem, para isso, vincular-se automaticamente às esquerdas tradicionais (em especial ao paradigma ideológico apregoadado pelos centros populares de cultura da época), que, segundo sua crítica, frequentemente se afirmavam como soluções prontas e únicas para os problemas sociais. Com isso, vale observar também que, desde sua introdução, Caetano Veloso já chama a atenção para o caráter explicitamente político de sua narrativa.

A combinação, algo contraditória, da referida desigualdade social com a afirmação da unidade e do encanto do povo brasileiro relaciona-se diretamente à interpretação do Brasil desenvolvida pelo tropicalismo e narrada por *Verdade tropical*. Desse modo, o fragmento também explicita o vetor ensaístico da obra e sua reflexão sobre a brasilidade.

### **Considerações finais**

Como já se disse, a proposta principal de *Verdade tropical* seria, hipoteticamente, contar a história da aventura tropicalista na canção popular. Consoante tentamos demonstrar, esse objetivo é perseguido a partir de uma perspectiva marcadamente pessoal, que se desenvolve na medida em que Caetano Veloso, para dar

conta do relato e da análise do movimento, procede à narrativa de seus momentos formativos mais importantes, desde sua juventude. Depois do apogeu do tropicalismo (entre 1967 e 1968), as punições sofridas pelo artista – a prisão e o exílio – continuam sendo parte relevante do assunto central, não só porque dão a dimensão do peso político da estética tropicalista, mas também porque permitem ao autor o comentário sobre o amadurecimento de suas ideias sobre o que se passou, abrindo um amplo campo de leitura do Brasil a partir de sua cultura.

O tropicalismo esteve, desde o início, marcado pelo desejo de oferecer uma representação estética alternativa sobre o país, mirando-o a partir de seus dados de sincretismo, alegria, criatividade e encanto, mas também de suas tendências autoritárias, sua pobreza e sua violência. Além disso, a possibilidade de ler o movimento como uma forma neoantropofágica de lidar com a informação estrangeira, mormente a cultura de massa dos Estados Unidos, aproxima o livro de discussões fundamentais no sentido de proceder ao “desvelamento do mistério da ilha Brasil”, tangendo inclusive algumas das ideias fundamentais dos clássicos ensaios sobre a brasilidade produzidos por Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre.

O fato de essa leitura se dar em um texto de natureza autobiográfica e, ainda, de seu autor não ser um intelectual, mas um personagem da canção popular brasileira (no coração da cultura de massa de um país periférico), configura um traço de extrema originalidade em *Verdade tropical*. A fusão entre as esferas pública e privada que aí se dá guarda vínculos com uma característica latente nas produções contemporâneas, além de atravessar questões importantes da própria discussão sobre a brasilidade. A relação que aqui se estabelece entre sujeito e objeto, que remete ainda ao vate

romântico, é também crucial para compreender o registro muito particular do livro e seu hibridismo de gêneros.

Tentamos indicar, assim, que a peculiaridade dessa escrita aparece sugerida pelo próprio autor, que afirma ter se colocado na posição de “médium da música brasileira e do Brasil”, o que teria resultado numa abordagem abrangente acerca do tropicalismo musical e de todos os assuntos que se ramificam a partir desse eixo. Por isso, o que poderíamos chamar de método mediúnico é chave para a estrutura geral do texto, assim como para a compreensão de seu gênero híbrido e também de sua mirada sobre o Brasil.

Por fim, vale notar que a figuração da mediunidade é útil para compreender o próprio título *Verdade tropical*, não só pela proposta, já sugerida na esteira de uma perspectiva romântica, de revelar uma verdade maior, mas também em função da dualidade entre sujeito e objeto que interessa à nossa análise. Além disso, a forma “tropical” remete diretamente ao assunto do livro, o movimento tropicalista, batizado a partir da obra de Hélio Oiticica.

Note-se que o título é composto de um núcleo substantivo seguido de um determinante de valor restritivo, compondo um sintagma nominal. O sentido geral dessa composição produz seus sentidos não só pelas escolhas lexicais dos termos “verdade” e “tropical”, mas também por escolhas morfossintáticas, como a decisão de não utilizar nenhum outro determinante antes do substantivo, ou de escolher a forma adjetiva simples em detrimento da locução equivalente “dos trópicos”, ou de outras locuções que empregassem preposições mais específicas, atenuando a ambiguidade semântica desse adjunto adnominal.

Primeiramente, devemos notar que a escolha lexical de “tropical” (em vez de “brasileira” ou “nacional”) sugere um sentido mais

amplo que o meramente geográfico. O termo evoca um conjunto de significados vinculados ao Novo Mundo, com todas as suas implicações de descoberta e exploração; de paraíso terrestre a palco das desigualdades mais gritantes; e, desse modo, projeta o Brasil no conjunto da América Latina. Essa projeção, porém, não o dissolve entre seus vizinhos, mas acaba por destacá-lo como um país onde os estereótipos da “tropicalidade” se desenvolveram de modo ainda mais contundente. Atentos a essa possibilidade de sentido, poderíamos dizer que “verdade tropical” apresenta seu adjetivo imbuído de um valor semântico de assunto, que restringe e especifica o núcleo “verdade”. Desse modo, o sintagma estaria fazendo referência a uma verdade *sobre* os trópicos.

Por outro lado, vale sinalizar o eco do título *Tristes tropiques* – publicado em 1955, por Claude Lévi-Strauss –, que nos conduz também à associação específica com o Brasil. O livro, que é um marco da antropologia, mistura registros literários e ensaísticos, combinando relatos autobiográficos – sobre as viagens pelo país e o contato com tribos indígenas brasileiras – e a análise intelectual da degradação do Novo Mundo a partir dos processos civilizatórios. É, portanto, uma narrativa de caráter híbrido, assim como *Verdade tropical*, evidentemente consideradas as várias diferenças.

É importante também que se perceba na obra do antropólogo francês uma proximidade com a literatura de viagens (isto é, com as cartas informativas que estão na base da literatura brasileira e do registro histórico do país), assumindo, porém, a perspectiva antropológica. Ainda assim, cabe lembrar que, apesar de mudar o ponto de vista (e mesmo a estrutura de pensamento e a metodologia da abordagem) sobre os povos primitivos dos trópicos, Lévi-Strauss também representa um lugar de fala estrangeiro, oferecendo uma visão que não se produz a partir daqui, mas, novamente, da Europa.

Pensando nisso, podemos ver emergir no título de *Verdade tropical* outro sentido importante: o de construção de uma verdade *a partir* dos trópicos. Prenunciando nessa composição uma verdade *dos trópicos* (sintagma agora interpretado como agente dessa verdade, seu produtor, não apenas o assunto), o livro passa a ser uma alternativa visionária de escolher o próprio Brasil como ponto de observação capaz de pensar seu povo, apontar suas peculiaridades e, com isso, abrir um horizonte amplo de possibilidades, tanto para a solução dos problemas internos quanto para sua recolocação no âmbito mundial.

É importante sinalizar também que essa perspectiva, sediada em um país do chamado Terceiro Mundo, que tenta desconstruir as visões estimuladas pelas leituras estrangeiras (e frequentemente assimiladas pelos próprios países periféricos), pode ser vista, enquanto gesto, no âmbito dos estudos pós-coloniais, que contestam a dominação cultural e os legados do colonialismo e, de modo mais amplo, privilegiam as leituras contra-hegemônicas.

De modo particular, cabe observar que Caetano Veloso não se limita a negar as visões estereotipadas que o olhar estrangeiro lança sobre o Brasil, mas, por vezes, traz à tona o que nelas pode revelar algum elemento da realidade cultural brasileira. Mais que isso, sua obra busca vencer as forças que reprimem e impedem a emergência de características nacionais, coagidas por padrões de bom gosto internacional ou ainda distorcidas por uma visão não familiar. O tropicalismo foi fundamental para a desobstrução dessas manifestações, especialmente nas representações sobre o Brasil.

Podemos perceber também como a discussão desenvolvida na obra de Caetano Veloso não se restringe à ruptura com os laços de opressão sofridos pelos países periféricos que foram colônias.

Numa de suas publicações, Caetano afirma que a “transcendência da particularidade cultural” e a “ambição de tomar nas mãos a história da espécie” (2005, 64) são características do Ocidente, de modo que o Brasil, sendo parte do Ocidente (aliás, parte “mais ao ocidente do Ocidente”), não deveria se limitar a cumprir o projeto civilizatório ocidental da Europa ou dos Estados Unidos, mas deveria superá-los, tomando a dianteira do mundo e ensinando à civilização possibilidades insuspeitadas.

E, para pensar as possibilidades de realização desse projeto, Caetano Veloso coloca-se em posição de diálogo com relevantes interpretações do Brasil, feitas a partir de variados pontos de vista e lugares de fala. Assim, o que está no substrato das páginas de *Verdade tropical* é: o sebastianismo de Fernando Pessoa via Agostinho da Silva e Roberto Pinho; o projeto geracional de múltiplas frentes que une os trabalhos particulares de Hélio Oiticica, Glauber Rocha, José Celso Martinez Corrêa, Rogério Duarte e José Agrippino de Paula; as leituras propostas por Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda; a fissura com as propostas de esquerda afirmadas pelos Centros Populares de Cultura dos anos 1960; o contraponto feito pelos poetas concretos a determinado percurso literário canônico; a atualização do projeto antropofágico de Oswald de Andrade, mediante a retomada de discussões sobre a modernidade e as vanguardas, mas se lançando para a reflexão sobre a influência e a assimilação da cultura pop internacional e, com isso, enfrentando as polêmicas entre arte e mercado, cultura de massa e indústria cultural.

Em franco diálogo com todos esses autores e artistas, ora de modo direto e incisivo, ora na base elíptica de suas considerações sobre a brasilidade, Caetano Veloso acaba por oferecer leituras iluminadoras de todos eles, sem deixar de opor-se, diferenciar-se

ou distanciar-se sempre que lhe parece oportuno e pertinente. Guilherme Wisnik afirma que Caetano, com *Verdade tropical*, integra definitivamente o elenco de grandes pensadores do país, firmando-se como “intérprete do Brasil e divulgador internacional privilegiado da experiência de sua música popular, numa atitude que aponta para a reversão artística dos complexos de subdesenvolvimento herdados da colonização” (2005, 12).

Por fim, é possível notar que a ausência de determinantes prepostos a “verdade” insinua uma constatação objetiva sobre o Brasil e sobre o homem tropical. Ao restringi-la com esse adjunto adnominal, abrem-se dois sentidos: a verdade produzida *sobre* os trópicos e *a partir* dos trópicos. Assim, sugere-se, desde o título, a ambiguidade entre o produtor e o assunto, o lugar de fala e seu objeto, o *eu* e o Brasil. A “verdade tropical”, portanto, revela-se exatamente a partir do caráter figurativamente “mediúnico” dessa narrativa.

## Referências

- ANDRADE, Oswald. *Obras completas VI – do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- FREYRE, GILBERTO. *Casa-grande & senzala*. São Paulo: Global, 2006.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia de Letras, 1995.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico – de Rosseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- OITICICA, Hélio. *Museu é mundo*. Organização de César Oiticica Filho. Rio de Janeiro: Azougue, 2011.
- SALOMÃO, Waly. *Alegria, alegria: uma caetanave organizada por Waly Salomão*. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, 1977.
- SARMATZ, Leandro. “Do catálogo: *Verdade tropical* (Caetano Veloso)”. Disponível em <http://www.blogdacompanhia.com.br/tag/caetano-veloso>. Acesso em 15/1/2016.
- SARTRE, Jean-Paul. *As palavras*. [1964]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Letra só: sobre as letras*. Organização de Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- \_\_\_\_\_. *O mundo não é chato*. Organização e apresentação de Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- WARHOL, Andy. *Popismo – os anos 60 segundo Warhol*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.
- WISNICK, Guilherme. *Folha explica Caetano Veloso*. São Paulo: Publifolha, 2005.

## Resumo

No conjunto das produções de Caetano Veloso (tanto no cancionário quanto nas publicações em prosa), observamos uma peculiar aptidão para fundir questões privadas com discussões públicas. Em *Verdade tropical* (1997), em que o autor conta a história do tropicalismo a partir de sua perspectiva pessoal, essa combinação resulta em uma forma original de discutir e interpretar o Brasil e sua cultura. O presente texto pretende observar como tal fusão entre o público e o privado se projeta estruturalmente no caráter híbrido do livro (entre a autobiografia e o ensaio de nacionalidade), utilizando como mote a símile com uma espécie de “método mediúnico” – imagem sugerida pelo próprio Caetano na introdução de sua obra.

**Palavras-chave: Caetano Veloso; tropicalismo; autobiografia; música popular brasileira.**

## Abstract

In Caetano Veloso's works (both in the songbook and in the publications in prose), we can observe a peculiar ability to merge private issues with public discussions. In *Verdade tropical* (1997), in which the author tells the story of tropicalism from his personal perspective, this combination results in a unique way to discuss and interpret Brazil and its culture. This text proposes the thesis that the fusion between personal and public is projected structurally in the hybrid character of the book, which balances his autobiography, the history of tropicalism (and Brazilian popular song) and an essay about nationality.

**Keywords: Caetano Veloso; tropicalism; autobiography; Brazilian popular music.**



## **A ressubjetivação da mulher e a desconstrução do mito do homem moderno em *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, de Elvira Vigna**

Suzane Morais da Veiga Silveira\*

“Vem por cima de todas as outras. Lola incluída aí. Eu também. Nenhuma de nós de fato com uma existência separada. Só traços sobrepostos, confusos, não claros. Como se estivéssemos, todas nós, num palimpsesto”.

Elvira Vigna

O romance *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, de Elvira Vigna (2016), apresenta uma instigante jornada entre silêncios e falas, memória e imaginação, opressão e libertação, num jogo de sombras que, aos poucos, revela as camadas de sentido e fragmentos de histórias sobrepostos na narrativa, como um palimpsesto. Podemos perceber como a autora, à semelhança de uma artesã, tece a matriz da personagem principal Lola pelo contrário da de João, pretense protagonista do livro, cujas histórias são narradas através da voz irônica e ambígua de uma narradora-personagem da qual não sabemos muito bem as intenções. O tecido diegético do romance é trabalhado através de metonímias e linhas curvas, deixando ver a trama do bordado das personagens pelo seu avesso.

Como enredo, temos uma narradora-personagem cujo nome não sabemos, que oferece sua visão das histórias que lhe são confi-

\* Doutoranda em Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

denciadas por um homem chamado João, especialista requisitado para informatizar o escritório de uma editora à beira da falência. Os dois se veem enredados em um labirinto de silêncios e fragmentação, presos por motivos inefáveis à sede da editora, onde João lhe conta sobre suas aventuras com garotas de programa. Procurando montar o quebra-cabeça das histórias de João, como uma coautora, a designer vai preenchendo as lacunas das falas do técnico de TI com sua própria imaginação, revelando-nos a relação entre João e as outras personagens do livro – Lola (a esposa), Cuíca (o melhor amigo), Lurien (o vizinho transgênero) e as garotas de programa –, num processo de reconstituição da memória das histórias, remontando ao próprio passado de submissão das mulheres ao poder patriarcal e seus efeitos devastadores na ligação entre homens e mulheres, bem como na maneira como eles se veem e se relacionam em sociedade.

O último romance de Elvira Vigna, *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, constrói a narrativa com camadas de histórias. A narrativa de *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* nos demonstra claramente que a memória não apenas é construída em camadas, como as camadas interferem umas nas outras, sendo, portanto, impossível apagar o passado. Podemos superá-lo. Podemos escrever por cima. Podemos até mesmo construir uma nova história. Não podemos apagar o que aconteceu (Prado & Taam: 2017, 49).

Dentro da concepção do patriarcado como aquilo que resiste enquanto rastro ou traço de opressão nas relações sociais (e afetivas) e que, como tal, permanece presente em camadas de memória dentro da História – as quais nunca se apagam, mas se sobrepõem em

palimpsestos –, discute-se a persistência da dominação masculina no cotidiano dos relacionamentos, dentro de uma performatividade de papéis sociais e de gênero. Fato que, na prática, produziu a invisibilização e dessubjetivação das mulheres, uma vez que, em muitos momentos do convívio social e em diversos meios, a figura da mulher é reduzida à sua sexualidade (ou a seu papel de esposa e de mãe), como se existisse apenas em função do homem, sem possuir uma identidade própria.

É neste bojo que as personagens da mulher casada, Lola, e das prostitutas são trabalhadas, visto que a misoginia e a hipocrisia da sociedade brasileira as excluem e tentam apagá-las (no caso das garotas de programa, ainda mais), fazê-las seres inexistentes, que funcionariam, dentro dessa perspectiva, apenas como fundo falso da agressividade do arcabouço moralista. É esta crítica que Simone de Beauvoir realiza em seu estudo da dialética do senhor e do escravo de Hegel e que culminou em sua obra-prima *O segundo sexo*, uma vez que a relação autoritária dos homens para com as mulheres fez com que elas fossem colocadas em categoria inferior, em estado de submissão e subjugo, como um ser “inessencial” ou um não-sujeito, negativo e objetificado: “Na medida em que a mulher é considerada o Outro absoluto, isto é – qualquer que seja sua magia – o inessencial, faz-se precisamente impossível encará-la como outro sujeito” (Beauvoir: 1970, 90).

Assim, o romance ataca principalmente o poder desumanizador do machismo sobre as mulheres, procurando expor a face grotesca de João, Cuíca (que se apresenta como um duplo mais radical de João) e de seus “amigos-do-escritório”, revelando o modo mercantil com que tratam as próprias esposas e a ligação abjeta que estabelecem com a prostituição, sendo esta apenas mais uma forma

de rivalidade obsessiva, em que as mulheres servem simplesmente como objetos. Em *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, a autora realiza um verdadeiro estudo da microfísica dos sistemas de dominação masculina que se perpetuam, seja na relação vertical dentro do espaço doméstico, seja na solidariedade perversa e competitiva entre homens, produzindo como efeito uma micropolítica do machismo em que o poder conservador e patriarcal se enraíza e multiplica. No romance, essa força é desmistificada através da desconstrução do mito do homem moderno enquanto masculinidade superior e da ressubjetivação da mulher e seu consequente empoderamento, empreendido pela personagem Lola.

### **A desconstrução do mito do homem moderno**

João, o contador de aventuras, como um Virgílio perdido em suas próprias eneidas, tenta representar o que viveu, encaixando suas experiências sexuais em um mosaico de lembranças, mas é através do não dito que é desenhada, com esforço pela designer-narradora, a verdadeira epopeia do livro, que é a de Lola. João representa, assim, o vazio do homem moderno, estrangeiro de si mesmo, que não se entrega e, por isso, nunca consegue estabelecer um laço sentimental com alguém, apenas uma relação de dominação. Um perfil de homem sempre frustrado, pois nunca realiza a concepção que tem de masculinidade, buscando nas garotas de programa uma forma de poder ser mais através delas, usando-as para sobrepor (des)ilusões de si mesmo, ao mesmo tempo que sobrepõe simbolicamente essas mulheres como em um palimpsesto – uma sobre a outra, uma após a outra, e todas sem existência para ele. Lola, igualmente invisível, é tratada com desdém e certo tom de sadismo: ele a vê como inferior, pois pode ter todas as experiên-

cias que quer, enquanto ela se encontra enclausurada em casa, desconhecendo as traições.

João não fala disso. E é o que mais o explica. Acho. João precisa ser mais entre os colegas. E com Lola. Precisa chegar das viagens e olhar Lola com o olhar superior de quem viveu algo que ela não sabe, e esse não saber, tanto quanto o conteúdo do que ela não sabe, a humilha e a anula. João precisa disso (Vigna: 2016, 81).

Assim, de modo sucessivo e igualmente decepcionante, João vai ao encontro das garotas de programa esperando realizar uma fantasia que tem para si de homem “transgressor”, ou seja, que não é “certinho” (nas palavras do próprio personagem) e engana a esposa, a qual, na mente de João, representa uma espécie de contrato social, a um só tempo objeto de decoração e fardo ou empecilho para o que reivindica como “liberdade” (embora seja no sentido de libertinagem). Dá-se, dessa maneira, a desconstrução do mito do homem moderno como essência de masculinidade e superioridade, em pleno controle de sua sexualidade e da do outro (a mulher):

João também desenhava. Por cima. E no ar, e com palavras. E nele mesmo. Uma garota de programa por cima de outra garota de programa, sem nunca individualizá-las, acabá-las, sempre faltando alguma coisa, calcando mais da próxima vez, quem sabe agora (Vigna: 2016, 149).

Conforme Pedro Eiras nos convida a pensar em seu livro *Esquecer Fausto*, existiu nos séculos XIX e XX uma concepção idealizada

de homem como paradigma de masculinidade forte e invulnerável, o sujeito do cogito, o qual estaria em constante busca pela experiência absoluta do mundo. Como metáfora dessa subjetividade invencível, o autor retoma a figura de Fausto de Goethe (1749-1832) como a personificação do homem autossuficiente, que deseja enfrentar a morte e superar a humanidade.

O Fausto goethiano parece procurar uma forma de totalidade positiva sem admitir a finitude e a negatividade que a fundam. Seja este problemático mago a metáfora para o mito do sujeito que deseja uma forma de absoluto não exterior a si: negando de forma solipsista qualquer realidade que não seja a sua própria vivência, este sujeito romântico quer experimentar o mundo todo e sistematicamente como meio de se autoconhecer: só pode se reconhecer no outro (universo, outros sujeitos, ele próprio enquanto objeto de estranheza) como seu limite ou seu reflexo (Eiras: 2005, 14-5).

Segundo o pesquisador, Fausto mergulha o sujeito em um otimismo da modernidade que se autoilude e se frustra, uma vez que a personagem goethiana pretende constituir-se de uma vida ideal, sendo incapaz de admitir sua própria negatividade. Sua tragédia decorre de seu desejo de eliminar a tragédia da vida. É claro que esse modelo de sujeito não se sustenta na contemporaneidade e se encontra em processo de franca decadência. Em seu romance, Elvira Vigna empreende a desconstrução desse sujeito “forte”, pretensamente infalível, mostrando a fragilidade de sua estrutura e desenhando o declínio do homem moderno. Assim, João, esse Fausto brasileiro,

mostra-se consumido pelo próprio narcisismo e desejo de grandeza, tendo exposta sua face mais risível e grotesca.

Vigna apresenta um perfil de homem que convive com seus paradoxos e reconhece sua finitude. Nesse sentido, o personagem de Lurien parece estabelecer um contraponto, uma vez que é a partir da separação de Lola e o convívio (e provável relacionamento amoroso) com o vizinho transgênero que João parece restabelecer um pouco de sua humanidade e de sua sensibilidade:

Quando Lurien é assaltado, o mundo de João não é mais tão justificável. Ou ele descobre que não precisa ser. Que não é preciso justificar nada, muito menos quem ele é ou não é para os outros. Só para ele mesmo. Como Lurien. O que talvez seja até mais difícil. Olha os que afluem à porta do apartamento, com olhar furioso. A voz sai mansa. “Está tudo bem, obrigado, tenham um bom dia”. E não acha, com toda a razão, que haja nada para falar com ninguém (Vigna: 2016, 165).

Lurien, tendo a coragem de ser quem é, mostra-se como uma real transgressão para João, que o enxerga como exemplo de alguém que não se importa com a opinião alheia, que não deve explicações a ninguém e, sobretudo, não precisa provar nada ao próximo, seguindo somente o que serve à sua felicidade. A tragédia pessoal de João é ser ele próprio vítima do machismo que impõe aos outros, na rivalidade obsessiva que estabelece com os outros homens e com Lola, bem como em sua incapacidade de lidar com suas próprias questões. Conforme explicitado por Eiras, como João não reconhece o outro, tampouco enxerga a si mesmo, cego que está em seu narcisismo.

Porém, é em seu derradeiro momento que parece, enfim, visualizar o espectro de sua ignorância e do mal que impingiu durante tanto tempo a Lola e às mulheres com quem conviveu.

Mas não fala.

Nunca percebeu, acho. Nem que se trata de uma competição, nem que, com Lola pelo menos, na competição com Lola, quem perde é ele.

Acho que antes de morrer percebe. E que é por isso que morre.

Pior, percebe que não havia competição porque para isso precisaria de pelo menos dois a competir.

E Lola não compete. Aliás, é tão transgressora quanto ele. Podia ter sido uma companheira. Aliás, ela, as garotas de programa, eu. Igual. Mas para isso, João teria de olhar para o lado.

Nunca olhou (Vigna: 2016, 81).

### **A ressubjetivação da mulher e o empoderamento feminino**

Logo no início do livro, temos uma referência artística explícita feita pela narradora ao se referir à forma como João procurava, nas garotas de programa, uma “viagem para um mundo melhor, um raio de luz para outra realidade, tão mais legal” (Vigna: 2016, 31). Essa menção remete ao quadro de Gustave Courbet (1819-1877) *A origem do mundo (L’Origine du monde)*, pintado em 1866 sob encomenda de um diplomata turco-egípcio chamado Khalil-Bey (1831-1879). Segundo informações do Musée D’Orsay, em Paris, onde a obra está exposta, o negociador otomano solicitou uma pintura que retratasse o nu feminino em sua forma mais realista, por ser colecionador de

imagens eróticas. O quadro exhibe de forma crua e quase anatômica a genitália externa feminina, mostrando a vulva coberta por pelos pubianos e exposta em posição lasciva e lânguida, como se oferecesse ao espectador *voyeur* um exibicionismo obsceno, ou até mesmo um convite ao intercurso sexual.

A obra, considerada durante muito tempo como pornográfica, foi escondida da exposição ao público pelos proprietários posteriores a Khalil-Bey, o que significou uma lacuna na história da célebre pintura até entrar na coleção do museu parisiense em 1995, tendo como seu último tutor o psicanalista Jaques Lacan (1901-1981). A controvérsia em relação ao conteúdo pornográfico (ou não) da pintura remete à discussão apresentada por Dominique Maingueneau no livro *O discurso pornográfico*, em que o autor descreve tanto os diferentes níveis do intradiscurso da escrita pornográfica quanto a dialética estabelecida entre o meio social e a produção pornográfica. O pesquisador apresenta o conceito de “dispositivo pornográfico” como o conjunto de estratégias ou configurações para a organização desse discurso:

O dispositivo pornográfico – pelo próprio fato de ser um dispositivo de representação para um leitor posto na posição de *voyeur* – transgride as proibições ao introduzir terceiros no espaço íntimo. É claro, então, que a pornografia vai ser naturalmente considerada “obscena” (2010, 40).

Assim, aquilo que transgride em uma obra seria seu caráter obsceno ou sua expressão de obscenidade, que exige uma testemunha, uma presença exterior convidada para a qual se exhibir. Essa percepção põe em evidência a propriedade teatral da obscenidade,

a qual coloca o privado (o sexo, a sexualidade, o corpo) em nível performático, como um espetáculo. Neste sentido, a obra de Courbet – dentro de uma perspectiva semiótica que lê uma imagem enquanto texto – poderia ser tida como pornográfica, uma vez que encena uma exibição a um olhar exterior convidado. Hoje, porém, a obra está aberta ao olhar do público na galeria de um dos museus mais visitados do mundo, o que demonstra uma mudança da própria percepção dessa expressão e remete à diferenciação que Maingueneau realiza entre pornografia canônica e não canônica.

Pela passagem do tempo e consagração efetiva de Courbet dentro de uma estética realista, além da própria mudança na percepção da sociedade sobre o que é transgressor – visto que o corpo é hoje muito mais exposto sexualmente, pela influência da internet, do que na época de confecção do quadro –, o argumento em relação à obra, segundo o site do Museu d'Orsay, evidencia sua passagem de um discurso pornográfico não canônico para canônico, tornando a pintura menos agressiva ao olhar do espectador.

Graças à grande virtuosidade de Courbet, ao refinamento de uma gama colorida ambarada, a *Origem do mundo* escapa à condição de imagem pornográfica. A franqueza e a audácia dessa nova linguagem não descartam um elo com a tradição: assim, o toque amplo e sensual e a utilização da cor fazem lembrar a pintura veneziana, e o próprio Courbet reivindicava seus laços com Ticiano e Veronese, Correggio e a tradição de uma pintura carnal e lírica (2017; tradução nossa).

Assim, o movimento cirúrgico feito pela narradora do romance, ao inserir uma intertextualidade com a pintura de Courbet,

estabelece uma relação dialógica a respeito da sexualidade feminina, porém através de uma crítica ao artista devido à sua concepção fragmentada e hiperssexualizada do corpo da mulher, tornado objeto do olhar masculino. Desse modo, mostra que, para João e demais personagens masculinos do romance, a mulher é destituída de sua condição de sujeito e transformada em objeto, em processo de coisificação que a restringe a seu sexo, como no famoso quadro do pintor francês. O quadro, dentro da narrativa, parece ser também uma espécie de metonímia da própria condição da prostituição, uma vez que a relação de João com as garotas de programa é relatada por ele de forma crua e, por vezes, bruta, na recusa da percepção das garotas como seres humanos completos. Este fato é comprovado pelo apagamento da identificação das mulheres com quem sai, visto que João nunca se lembra de seus rostos ou nomes – com exceção de Lorean, apesar de a narradora colocar em xeque a veracidade dessa informação –, como se suas cabeças tivessem sido decepadas e suas identidades negadas de forma similar à configuração da tela de Courbet.

Na verdade, conforme mencionado no próprio romance, as prostitutas funcionam como telas para João, um suporte para pintura ou projeção de seu narcisismo masculino, produto de seu imaginário obsessivo: “Garotas de programa não podem ser muito reais para João porque senão não funcionam como garotas de programa. Por um tempo pensei que seriam uma espécie de tela, perfeitas, sem nada que interfira no filme a ser passado” (Vigna: 2016, 51). João precisa inferiorizar e destituir as mulheres ao redor para afirmar sua superioridade e parecer maior: “em todos os séculos, as mulheres têm servido de espelhos dotados do mágico e delicioso poder de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural” (Woolf: 1985, 49). João também procura se projetar nas garotas de programa – mais

imaginárias do que reais em sua cabeça, apesar de tê-las conhecido pessoalmente –, tentando tornar-se triunfante em relação a elas. Porém, acaba ficando sempre frustrado, uma vez que aquilo que imaginou que seria nunca é o que, de fato, acontece.

O homem aí projeta um corpo feminino dessubjetivado, programado para desejar seu sexo, em um movimento reflexivo. O homem deseja se ver desejado, apesar da facticidade deste desejo, fabricado por ele mesmo e projetado sobre um sujeito feminino imaginário. Esse desejo se volta para o próprio homem, a tela entre ele e a mulher lhe reenvia em espelho uma imagem dele mesmo com um falo triunfante (Boisclair: 2009, 77 *apud* Figueiredo: 2013, 110).

Há, assim, uma disparidade entre o imaginário e o real vivenciados por João, quando a ida para as garotas de programa na boate Kilt é a promessa de um lugar possível para encenar sua ideia de masculinidade – tanto que, às vezes, ele diz que as luzes, o ar e a atmosfera da boate eram tão ou mais importantes que o sexo em si com a garota de programa, sendo ele complementar ao cenário de fantasia delirante que o local lhe proporcionava.

Não só as coisas brilham, a boca das garotas, pontinhos minúsculos na pele delas, as roupas, os dourados, mas também porque todos esses brilhos se multiplicam, não só através das partículas que formam o ar, mas através dos espelhos. Pedacinhos de espelhos que se movem. Ah, sim, tudo se move, tudo nunca está parado, e se moveriam devagar, sinuosos, tudo e todos, mesmo se não houvesse, como há,

o ritmo. Porque tem o ritmo. A música alta, ritmada como uma trepada que, uma vez iniciada, não te pertence mais, é você que obedece a um ritmo que, apesar de teu, não é teu. Não de fato. Um ritmo que existe, apenas existe. Impossível não levá-lo em conta (Vigna: 2016, 101).

Assim, a música, os espelhos, o ritmo, as garotas de programa (como cenário) e todos os outros elementos da boate funcionam como uma “grande trepada”, sendo o sexo físico sempre inferior àquele outro, metafísico e onírico. A promessa de satisfação plena da ida para a boate, entretanto, nunca é plenamente satisfeita uma vez que a realidade da volta lhe mostra a cisão entre imaginação e realidade. Esse fato evidencia uma relação dialógica entre o romance de Vigna e o discurso pornográfico do cinema pornô, retomando a questão apresentada por Maingueneau. Embora não colocada de forma explícita, como a pintura *A origem do mundo*, a referência ao tema aparece amplamente no texto, a partir da projeção de uma pretensa masculinidade feita por João, em que as garotas de programa funcionam como tela e sucessivo fracasso na realização da mesma. Nessa interdiscursividade, João parece tentar continuamente encenar com as prostitutas – com a esposa, essa relação é interdita – a performance pornográfica dos filmes pornôs, mas sem êxito, pois o personagem apresenta um quadro de ejaculação precoce e, nesses filmes, o sexo é construído artificialmente.

Mas nem por isso qualquer atividade sexual cuja exibição é proibida é necessariamente digna de figurar em um texto pornográfico. Um casal que cumpre à *mínima* seu dever conjugal ou o desempenho de um ejaculador precoce não

são atividades de interesse para o código pornográfico (Maingueneau: 2010, 40; grifo do autor).

Assim, a dificuldade de João em enxergar a própria mulher, Lola, como uma igual é levada a um modo mais radical quando seu olhar se volta para as garotas de programa, que não são vistas como humanas. Servem, desse modo, apenas para seu divertimento ou distração “em direção a um mundo mulher” – apenas para ele –, diferente daquele do espaço convencional do casamento (tido como obrigação social), procurando manter a superioridade necessária com que trata todas as mulheres.

Ele toma o café da manhã sozinho. Gosta de tomar café da manhã sozinho, mas dessa vez tem mais um motivo. Ele espantado com ele mesmo, demorando para terminar aquele café da manhã, mais uma xícara, e mais uma. Porque ele nota que não foi o xixi, o problema. Foi a ideia de que a garota estava achando o que ela falava importante. Aliás, pior. Foi ele perceber que nem passou pela cabeça dele considerar que a garota falava algo importante (Vigna: 2016, 141).

É curioso como existe uma espécie de aura, de certa forma mística, conferida à vulva das prostitutas pela narradora em relação a João, como acesso a outro mundo artificial – onde ele pode parecer para ele mesmo melhor ou “fodão”, conforme a narradora ironicamente o descreve –; ou mesmo como Courbet a concebeu em seu quadro, tendo caráter originário de vida; e em ambos como fonte de prazer masculino. Daí João dizer que as prostitutas são transgressoras, apontando, em determinados momentos, para algo

de positivo em relação a elas e até mesmo mágico, em sua capacidade de se transformar em “perfeita”, não humana e sem marcas, como a personagem Mariana. Deixa claro, porém, que não as respeita como iguais, sendo para ele seres humanos de segunda categoria. Sobre esse fato, alerta Beauvoir:

Ver-se-á que essa distinção se perpetuou. As épocas que encaram a mulher como o *Outro* são as que se recusam mais asperamente a integrá-la na sociedade a título de ser humano. Hoje ela só se torna outro semelhante perdendo sua aura mística. Foi a esse equívoco que sempre se apegaram os antifeministas. De bom grado concordam em exaltar a mulher como o *Outro* de maneira a constituir sua alteridade como absoluta, irredutível e a recusar-lhe acesso ao *mitsein* humano (1970, 91; grifos da autora).

Ao transformar o corpo da mulher em puro objeto sexuado, João empreende a dessubjetificação das personagens femininas, despedaçando-as simbolicamente em partes que lhe interessam, como no quadro *A origem do mundo*. Esse fato é sublinhado sarcasticamente pela narradora, a qual aponta que, dentro de uma estrutura social machista, a mulher nunca é vista como um ser humano completo e independente, mas como um corpo a serviço do homem.

Não conhece Courbet. Não conhecem, nenhum deles. Nunca ouviram falar. Não viram, nem ele nem os colegas dele, nunca, uma reprodução de *A origem do mundo*. Intuem que há um mundo. Um outro mundo. Que tem de haver algo melhor que se inicia ali. Ou que é possível começar tudo

outra vez, dar origem a um mundo por ali. Na buceta. Não se pode criticá-los. Courbet também achava. E, como eles, também achava que, tendo buceta, pensar em pernas, braços e cabeça, ou seja, em uma mulher completa, seria esforço excessivo (Vigna: 2016, 31).

É desse modo que se dá a ausência-presença de Lola: como um ventre para dar um filho a João e, assim, assegurar-lhe a boa imagem moral; as prostitutas, conforme apontado na citação, são, através da vulva, um meio de divertimento e reafirmação de dominação masculina; e finalmente a própria narradora, que, apesar de parcialmente integrada ao universo de João por ele pensar que ela seja lésbica – portanto, dentro de sua lógica, masculinizada –, acaba sendo apenas um par de orelhas: “Nas nossas conversas também não espera por ficções da minha parte. Nas nossas conversas ou no que chamo, na falta de melhor palavra, de conversas, sou um par de orelhas. Não existo, de fato” (Vigna: 2016, 32).

Simone de Beauvoir, por meio de seu percurso filosófico em *O segundo sexo*, fala de uma rede de má-fé dos homens, que desejariam a mulher como objeto. Segundo a autora, durante séculos a categoria de gênero “mulher” não é definida em si mesma, levando-a a formular sua famosa frase: “Não se nasce mulher, torna-se mulher”. Essa visão, construída historicamente, revela que, dentro de um arcabouço machista, as mulheres não possuem um valor em si, mas em relação ao homem e através de seu olhar, que a confina num papel de submissão. Esse olhar funda a categoria da mulher como o *Outro* beaivoriano, um ser inessencial ou objeto, assim como é concebido dentro de um sistema masculino dominador. A esse respeito, Pierre Bourdieu,

em *A dominação masculina*, revela como os mecanismos que fundamentam a dominação patriarcal se inscrevem nas estruturas objetivas do espaço social e nas disposições que elas produzem, tanto nos homens quanto nas mulheres, impingindo aos gêneros a aceitação de papéis determinados:

As injunções continuadas, silenciadas e invisíveis, que o mundo sexualmente hierarquizado no qual elas são lançadas lhes dirige, preparam as mulheres, ao menos tanto quanto os explícitos apelos à ordem, a aceitar como evidentes, naturais e inquestionáveis prescrições e proscricções arbitrárias que, inscritas na ordem das coisas, imprimem-se insensivelmente na ordem dos corpos (2010, 71).

É nesse sentido que a narrativa de Vigna apresenta as personagens femininas inicial e pretensamente subjugadas ao olhar de João, o que é subvertido ironicamente no decorrer do livro. João pode ser encarado como uma alegoria do processo histórico de invisibilização da mulher por padrões sociais falocêntricos que a destituíram dos meios de se expressar para que funcionasse como uma espécie de espelho amplificador do homem, ora vista como acessório, ora como adorno. Assim, João é apenas um pretexto para desvelar a verdadeira narrativa por trás de suas histórias com as garotas de programa: a história de Lola, uma mulher aparentemente apática e distante, é o centro do clímax epopeico da trama.

Porque há o período de conversas diárias ou quase diárias com João, em que ele fala de coisas onde Lola não está, a antítese de Lola, e que são as garotas de programa. Fala

e fala, e muito aos poucos, e só depois dessas conversas acabadas, noto que ele fala e fala, e fala principalmente do que não fala. De Lola. E que essa era a melhor, ou a única, maneira que havia de falar dela. Não falando. *Pela ausência*. Depois desse período em que conversamos, então, quase todos os dias, delineando, no ar tão atraente quanto o de uma boate de garotas de programa, e que era o ar do escritório da Marquês de Olinda, delineando nessas cores que se abatiam nos fins de dia, uma Lola que não estava lá (Vigna: 2016, 146; grifo nosso).

Em um processo contínuo de desrepressão de sua condição submissa, Lola apresenta um percurso dentro da narrativa, em fragmentos evidenciados pela narradora, nos quais podemos vislumbrar seu caminho desde adolescente até o desfecho do livro, já separada de João. Como jovem mulher, criada dentro de um ambiente de dominação imposto pelo pai, Lola é vista, conforme expressa a narradora, como um fardo para a família. Com uma atitude indiferente ou peremptória (palavra usada na narrativa para definir o pai), ele, à primeira oportunidade de casamento, relega a filha ao futuro marido, que será seu próximo tutor.

“Vai terminar o ensino médio antes!”

Voz grossa, entonação peremptória. Peremptória, a palavra que define o

protagonista da peça *O bom pai*.

Já qualquer pai que fosse medianamente bom lutaria por uma faculdade

e por um pouco mais de idade. Mas são quatro mulheres,

Lola é a segunda.

Menos uma (Vigna: 2016, 14).

Lola vê o casamento como oportunidade de sair do ambiente familiar e conseguir certa ascensão econômica, encarando-o como algo natural, pois todos ao redor afirmam ser esse o caminho de uma mulher: “Lola olha o teto. Uns ensaios com João no banheiro quando estão sozinhos na casa não indicam nada muito promissor, mas Lola acha que depois melhora. Todo mundo diz que depois melhora” (Vigna: 2016, 14). Esta citação revela a dúvida e o pessimismo de Lola em relação ao casamento, visto, porém, como sua única alternativa. Sobre esse aspecto, Beauvoir lembra que o casamento sempre foi imposto pela sociedade à mulher como seu destino fatídico, sendo ela uma espécie de mercadoria ou moeda de transação. Assegura, assim, que o casamento foi concebido de forma bem diferente para homens e mulheres. Apesar de ambos precisarem da companhia um do outro, seu grau de importância perante a sociedade não é harmônico:

O casamento sempre se apresentou de maneira radicalmente diferente para o homem e para a mulher. Ambos os sexos são necessários um ao outro, mas essa necessidade nunca engendrou nenhuma reciprocidade; nunca as mulheres constituíram uma casta estabelecendo permutas e contratos em pé de igualdade com a casta masculina. Socialmente, o homem é um indivíduo autônomo e completo; ele é encarado antes de tudo como produtor e sua existência justifica-se pelo trabalho que fornece à coletividade. Vimos por que razões o papel de reprodutora e doméstica em que

se confinou a mulher não lhe assegurou igual dignidade (Beauvoir: 1967, 166).

Após o casamento, insatisfeita com sua posição de nulidade doméstica, Lola dá seu primeiro passo em direção à emancipação: matricula-se em um curso de corretagem, o qual asseguraria sua independência financeira e sua realização pessoal e profissional.

Depois de muitos meses no sofá, João iniciando suas viagens pela firma, ela fala, o coração aos pulos, que está com vontade de fazer um cursinho de corretagem de imóveis. Soube de um. João ri. “Corretora?!” Ela baixa os olhos, cora. “Não sei se vou gostar” (Vigna: 2016, 17).

João debocha de suas intenções profissionais, mas consente em que ela faça o curso, não porque ache que fará bem a ela ou porque ela seria boa profissional na área de corretagem, mas, sim, porque o vê como uma distração, para que ela pare de importuná-lo, exigindo sua presença e atenção:

João concordou. Não que soubesse de tudo isso, que era isso. Que Lola era assim. Mas, sim, claro, uma coisa para ela fazer. Olharia menos para a cara dele quando ele chegasse em casa, do trabalho ou das viagens, como se esperando algo que ele não tinha ideia do que fosse, os olhos seguindo colados nele (Vigna: 2016, 17).

Enquanto João a negligencia e ignora totalmente, fazendo inúmeras viagens em que encontra garotas de programa, Lola se

aprimora na profissão como corretora, na qual se destaca por ser, de fato, muito boa e ter aptidão para avaliar imóveis e lidar com pessoas e vendas. Através das falas de João, a narradora adivinha que Lola esconde que está feliz com o curso, na tentativa de preservar sua felicidade do escárnio de seu marido. Finalmente está gozando do espaço público, fazendo novas amizades, enfim, ganhando consciência de si como sujeito:

Lola começa o curso de corretagem de imóveis. Nos telefonemas com João, conta pouco, avara. Só dela, o bom. Só para ela, esse bom. São quase mentiras: “Ah, meio chato, hoje. A parte da legalização, sabe”. E, no silêncio do não dito, a felicidade em sair para o curso, o professor, os colegas, o café e as risadas depois da aula (Vigna: 2016, 17-8).

Após a separação, a narradora tem um encontro com Lola no Iate Clube. Com o incentivo de João e a pretexto de arranjar contatos, pois estava desempregada, a desenhista vai ao evento prestigiar Lola, que recebe o prêmio de melhor corretora da empresa em que trabalha. Esse encontro deixará definitivamente marcado o empoderamento da personagem Lola após a emancipação (em todos os sentidos) do marido. Em uma conversa no sofá, onde se encontram Lola e a narradora, a corretora flerta com três homens, entre os quais saberemos posteriormente se encontrar Cuíca, amigo de João. Lola, em um jogo de sedução e ironia, propõe transar com eles em troca de uma quantia exorbitante de dinheiro. Dois deles desistem em face da enorme soma, enquanto Cuíca, impingido pela rivalidade masculina, aceita a proposta. Lola parece, assim, se vingar não só de João e de Cuíca, mas de todos os amigos deles

que humilham as esposas, tornando-as invisíveis e passivas, a fim de se sentirem superiores.

O aspecto mais interessante do convite indecoroso de Lola aos homens é a efetivação de seu processo de ressubjetivação: ela se torna sujeito da própria sexualidade e da própria vontade, como ser completo e autônomo. Seu corpo não é mais subjugado aos homens, mas possuído por ela mesma, como veículo de realização de seu desejo e, no caso, de seu ato transgressor. Ela se torna sujeito da enunciação e, com ares de uma mulher fatal, ativa e dominadora, controla os homens mentalmente, fato que os desnorteia, pois eles se achavam donos do espaço de fala e do jogo sexual:

Um deles, o da abordagem inicial, se chama Carlos Alberto. Tem outro chamado Pedro, o terceiro eu não guardei. Lola é uma mulher bonita. Mais velha do que eu um pouco, mais nova do que João um pouco. Loura, alta e magra. O flerte dos três é descarado. Com ela. Pareço, só para variar, não estar presente. Lola sorri, olha para eles, sorri mais. Vira o uísque de uma vez.

“Então tá. Vamos festejar”.

Ela já havia contado do prêmio, em resposta à pergunta se íamos muito ali.

“Não. Só venho quando ganho prêmio”. E citou o montante, que não lembro qual era mas que era muito.

*Uma competição de paus.*

Lola sabia perfeitamente o que estava fazendo, e com quem. Era de propósito, o pau na mesa, o montante explicitado. Os três ficam impressionados, é visível. Mas ela vai além.

“Alguém topa festejar mais um pouquinho?”

Os três se entreolham, fingem que não entendem, precisam ganhar o tempo necessário para se recuperarem da entrada dura dela num jogo que consideram deles, só deles (Vigna: 2016, 136; grifo nosso).

Lola mostra sua potência enquanto mulher-fálica, sendo descrita pela narradora como mulher que superou seu estigma de passiva em direção a uma possível felicidade em sua independência, subvertendo seu destino de invisibilidade, fato que João só percebe pouco antes de morrer. Sua vitória sobre o machismo e sobre a sociedade patriarcal parece se traduzir na forma como vence simbolicamente – e fisicamente, já que João e Cuíca morrem –, ao fazer com que João seja aprisionado na armadilha de sua própria masculinidade opressora, na rivalidade dos homens em afirmar de maneira compulsiva seu estatuto de “macheza”:

Para mim. É para mim que ele pergunta, incrédulo, se é isso mesmo. Porque não sei se Lola algum dia falou de sua trepada cobrada, no cubículo do Iate Clube. Acho que não. Acho que há um gozo muito grande em ela olhar para João, todas as vezes em que olhou para João depois disso, e olhar para ele sabendo que ela trepou com Cuíca cobrando uma exorbitância por um ela-por-cima. Sabendo que ela fez de Cuíca o idiota que ela sempre achou que ele era, obrigando-o, preso que estava na armadilha de sua macheza, do seu desafio de macho, a perder. A pagar. E muito. Por uma merda de uma trepada rápida. E ela olharia para João sabendo disso e sabendo que João não sabia, e os cantos da boca se levantariam um pouco, no sorriso que ela tem e que levei

tanto tempo para perceber que é de pura ironia (Vigna: 2016, 171).

A narradora-personagem parece ter um olhar cúmplice em relação às personagens femininas (notadamente Lola), diferente do olhar de João, que é opressor e hierarquizante. Esse fato é evidente na forma como a narradora constrói Lola em sua ausência-presença e em seu encontro com ela: “E eu começava a gostar dela também. Amiga de Lola. Porque Lola senta, cruza as pernas, sorri para mim. Uma coisa meio cúmplice que custei a perceber” (Vigna: 2016, 133).

É através desse mesmo olhar humanizador da narradora, em oposição ao olhar desumanizador de João, que temos um retrato inteiro da personagem Mariana, como sendo múltipla: joga RPG com os meninos na escada, é inteligente e cativante, boa mãe, cozinha bem etc., procurando desmistificar o estereótipo negativo que a prostituição impinge àquele que a pratica. Expõe, assim, a personagem em sua complexidade e em seu doloroso processo de transformação de “não humana em humana”, efeito de seu trabalho como garota de programa.

Nada contra a transformação de Mariana em não pessoa. É mesmo divertido ver ela se transformando em a garota perfeita, sem marcas, características próprias ou muito menos defeitos. Ela também acha divertido. Passa base em cima de picada de mosquito. E ri. Eu também rio.

O inverso é menos divertido.

Quando ela volta e precisa se transformar de não pessoa em pessoa, o processo é doloroso, íntimo. Põe Gael para brincar com alguma coisa. E começa. E é difícil. É difícil para ela lim-

par a maquiagem em frente ao espelho. O banho também é demorado e difícil. E uma vez em que cheguei mais cedo do escritório de João, vi que ela simplesmente sentava no chão do chuveiro e deixava a água escorrer. Por horas.

E depois do banho, ela acha que precisa escovar o cabelo (não lava todos os dias porque faz mal para os fios) por muito, muito tempo. E com gestos bruscos, quase arrancando (Vigna: 2016, 39).

De forma similar a Lola, Mariana subverte seu destino fatídico enquanto garota de programa, revertendo também a lógica do senso comum de que, uma vez ingressando na prostituição, esta tenha que ser uma condição permanente. Ela realiza o objetivo de voltar para a terra natal em uma condição melhor do que quando saiu com Gael para tentar a sorte na “cidade grande”, sendo ela duplamente estigmatizada por ser mãe sem o reconhecimento paterno.

Finalmente a própria narradora empreende um percurso de subversão da dessubjetificação da mulher e de empoderamento feminino, não só por ser sua voz a da enunciação, sendo coautora das histórias de João – e, por esse motivo, evidenciando o caráter empoderador da mulher-escritora, que detém a palavra –, mas pela sua própria configuração enquanto personagem. Totalmente fora do estereótipo feminino, e, por isso, considerada por João como lésbica, ela inventa para si a imagem forte de mulher “brava para caralho”: “Eu fumo cigarrilhas holandesas, sabor baunilha e chocolate. Vêm em uma caixinha muito bonita de metal. Gosto da caixinha, menos das cigarrilhas. Mas acho que compõem a pessoa que tento ser. Brava para caralho” (Vigna: 2016, 36). Ao final do romance, em um movimento irônico e revolucionário de inversão histórica, a narradora questio-

na a dominação masculina do olhar na arte ocidental, tendo sido a mulher por séculos apenas objeto de desejo (ou de especulação) dos quadros e, raramente, ela mesma a criadora das obras. A narradora passa a desenhar o sexo de homens nus, em uma nítida referência metalinguística à pintura *A origem do mundo*, de Gustave Courbet.

Mudei. Mudaram.

São de homens, hoje, os meus desenhos.

É o que desenho hoje. Homens nus.

Raramente a cara incluída. Só o sexo. Uma inversão de séculos e séculos de história da arte, em que homens vestidos desenharam mulheres nuas (Vigna: 2016, 148).

## **Conclusão**

O caráter farsesco e ridículo do homem moderno frustrado, encarnado por João, é exposto de maneira risível e as mulheres ganham relevo e significação amplificada, uma vez que são elas que dão sentido à ação dramática, visto que nem mesmo a voz que realmente narra é a de João, mas de uma narradora (a designer). Há, desse modo, um desvio do código, uma espécie de contranarrativa histórica que mostra a assimetria das relações entre homens e mulheres, posto que os domínios de expressão artística e intelectual, inclusive o literário, sempre foram masculinos. Assim, no romance de Elvira Vigna podemos perceber como é trabalhada a investigação acerca dos vestígios dos relacionamentos humanos, como aquilo que sobra da encenação de si para o outro (e para si mesmo) e a terrível incomunicabilidade entre homens e mulheres (e mesmo entre homens e homens, mulheres e mulheres) inseridos em uma construção social que os distingue e rotula.

Elvira Vigna desconstrói a figura masculina opressora, que se mostra grotesca em sua voracidade de consumo sexual e frágil em sua constituição emocional e psicológica. Como um palimpsesto, a ressubjetivação da personagem feminina principal, Lola, uma espécie de amálgama da luta pela emancipação da mulher, não pode ser escrita a partir do zero, pois é a partir de experiências adquiridas através de um longo e doloroso processo de autodescoberta que ela supera a condição de submissão imposta pela estrutura patriarcal da sociedade, rumo a uma nova imagem de si. Ao colocar a narrativa na voz de uma mulher e a centralidade da ação dramática em uma personagem feminina, Elvira Vigna reforça um discurso de empoderamento feminino, enquanto desvela a fragilidade do constructo de masculinidade ligada ao machismo conservador. Denuncia, desse modo, a invisibilidade histórica das mulheres, colocando em xeque(-mate) os valores do patriarcado de forma inovadora e transgressiva.

## Referências

- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Tradução de Sérgio Millet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.
- \_\_\_\_\_. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução de Sérgio Millet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- EIRAS, Pedro. *Esquecer Fausto – a fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol*. Porto: Campo das Letras, 2005.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2010.
- MUSEU D'ORSAY. Disponível em: <[http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/œuvres commentees/recherche/commentaire\\_id/lorigine-du-monde-125.html](http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/œuvres commentees/recherche/commentaire_id/lorigine-du-monde-125.html)>. Acesso em 20 de jul. de 2017.
- PRADO, Carolina Vigna & TAAM, Pedro. “A construção da memória como um palimpsesto”. *Revista Ara*, nº 2. São Paulo: Grupo Museu/Patrimônio FAU/USP, 2017. Disponível em: <<http://www.museupatrimonio.fau.usp.br/wp-content/uploads/2017/04/ARAYma2-EdicaoCompleta.pdf>>. Acesso em 20 de jul. de 2017.
- VIGNA, Elvira. *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

## Resumo

Este ensaio analisa o romance *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, de Elvira Vigna (2016). Nosso principal objetivo é investigar como a autora, à semelhança de uma artesã, tece a matriz da personagem principal, Lola, pelo avesso da de João, pretense protagonista cujas histórias são narradas pela voz irônica e ambígua de uma narradora-personagem da qual não conhecemos muito bem as intenções. A figura masculina opressora é desvelada em sua voracidade de consumo sexual e sua fragilidade emocional. Como um palimpsesto, a ressubjetivação de Lola – uma espécie de amálgama da luta pela emancipação da mulher – não pode ser escrita a partir do zero, pois é a partir de suas experiências, adquiridas através de um longo e doloroso processo de autodescoberta, que ela supera a submissão imposta pela estrutura patriarcal, rumo a uma nova imagem de si.

**Palavras-chave:** Elvira Vigna; palimpsesto; memória; gênero.

## Abstract

This essay analyzes the novel *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, by Elvira Vigna (2016). Our main objective is to investigate how the author, like an artisan, weaves the matrix of the main character, Lola, in contrast to that of João, an alleged protagonist whose stories are narrated by the ironic and ambiguous voice of a narrator-character whose intentions we do not know very well. The oppressive male figure is unveiled in his voracity of sexual consumption and emotional frailty. As a palimpsest, Lola's resubjection – a kind of amalgam of the struggle for the emancipation of woman – can not be written from scratch, for it is from her experiences, acquired through a long and painful process of self-discovery, that she overcomes the submission imposed by the patriarchal structure, towards a new self-image.

**Keywords:** Elvira Vigna; palimpsest; memory; gender.



# ENTREVISTA

CONVERSA DO *CAMPUS* COM A CIDADE



CHICO NEIVA & DANIEL CHOMSKI

**“Hoje, só se encontra  
um universo literário plural nos sebos”**

O livro cria em torno de si uma espécie de comunidade, de que fazem parte autores, editores, críticos, livreiros e leitores. Cada um desses segmentos tem uma série de observações importantes a fazer sobre a produção e a circulação dos textos. É o que se pode constatar nas entrevistas publicadas em nossa revista, que, em sintonia com o espírito democrático da universidade e o caráter multifacetado da abordagem do fenômeno literário no presente, leva em conta desde a escrita até a recepção da ficção e da poesia de nosso tempo.

Nas páginas a seguir, **Maria Lucia Guimarães de Faria** conversa com dois conhecidos livreiros do Rio de Janeiro: Chico Neiva e Daniel Chomski. Pertencentes a gerações diferentes, os dois partilham a comercialização de livros de segunda mão, em sebos pensados com tal consciência que desempenham um relevante papel cultural na cidade.

Chico estreou no ramo no início dos anos 80, com a emblemática Dazibao, na qual aproveitava o fato de se dedicar a livros novos para lançar obras questionadoras do regime militar e dedicadas a pensar o país na anunciada democracia. Ao ver o mercado impor uma espécie de padrão às livrarias, preservou a própria liberdade de escolha dos títulos criando o sebo Luzes da Cidade, atualmente com lojas em Botafogo e Ipanema.

Daniel se lançou no ofício na década seguinte e, mesmo que suas primeiras investidas tenham resultado em despejos, nun-

ca deixou de ser dono de sebo. Sua ousada Berinjela – situada no Centro – privilegia a poesia a ponto de lançar coletâneas de autores estreantes. A opção por destacar o texto considerado menos vendável é justamente um dos traços a fortalecer o empreendimento, que se mostra afinado às obras em aspectos fundamentais como a originalidade e a variedade.

Ao lermos as respostas dos dois cultos livreiros, entendemos um pouco mais as buscas empreendidas pela poesia, a ficção e a crítica. Aprendemos sobre as preferências de leitura dos brasileiros. Vemos, de quebra, a história de seus respectivos sebos se cruzando com os caminhos percorridos pelo país nas últimas décadas.

*Chico, por que ser livreiro? Por favor, conte um pouco de sua trajetória.*

**Chico** – Em 1964, entrei na faculdade de economia da UFRJ e, em 1969, me formei. Era uma época de muita ebulição, principalmente no movimento estudantil. Ainda fiz mestrado e, até 1980, trabalhei como economista. Mas nesse tempo já estava em total desacordo com a profissão. Minha cabeça não conseguia mais pensar naqueles termos. Passei um ano trabalhando fora do Brasil e, na volta, resolvi que não iria mais continuar na profissão. Comecei a procurar algo para fazer, alguma alternativa, e a única coisa que me veio à cabeça foi continuar uma coisa de que gostava muito, mas fazia de maneira amadora: ler e mexer com livros.

Foi assim que minha esposa, Graça Neiva, e eu tivemos a ideia de montar uma livraria. O nome surgiu da leitura do livro *Henfil na China (antes da Coca-Cola)*, em que o cartunista diz que estava andando pelas ruas de Pequim e viu uma série de dazibaos na rua. Dazibao quer dizer grande jornal mural e teve grande importância na China. Com a revolução cultural, houve uma migração muito grande dentro do país e não havia correio, muito menos internet, então a forma que as pessoas encontraram para se comunicar foi o quadro negro, nas fábricas, e esse quadro negro era um dazibao. Depois, o dazibao foi levado para as ruas, onde as pessoas começaram a se comunicar pelos muros. Por exemplo: me mudo, mas não tenho como avisar a meus contatos, então escrevo no muro: “O Chico mudou da rua X para a rua Y”. Na medida em que a revolução cultural foi caminhando, o dazibao ganhou uma importância política fundamental, pois virou a forma de as pessoas se comunicarem diretamente. Achamos o nome e a ideia geniais, daí termos chamado a livraria de Dazibao. A Dazibao ficava em Ipanema, dentro de uma galeria, numa loja

bem pequena, na qual, entretanto, tentamos fazer mais do que uma simples livraria. Era um momento político muito conturbado, de início da abertura política, quando começava a se falar de anistia. Devido à nossa trajetória de vida, à nossa maneira de pensar e agir, a Dazibao foi se firmando como ponto de encontro de muita gente que fazia parte do movimento de combate à ditadura e virou um polo de discussão de ideias e livros. Basta pensar que, em seu primeiro ano de existência, fizemos 165 lançamentos, o que dá mais de quatro por semana, ou seja, praticamente toda noite tinha lançamento – principalmente de livros ligados às questões mais à esquerda. Ao término da ditadura, as coisas passaram a fluir melhor, mas a repressão, principalmente às obras produzidas pela esquerda, continuou muito grande. Na noite de lançamento do livro do Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR), por exemplo, tivemos que fechar a livraria porque apareceu um comando de direita contrário ao lançamento.

Nessa época, as livrarias necessitavam comprar os livros que queriam colocar à disposição do público, portanto o livreiro precisava ter um conhecimento bom dos livros, afinal lhe cabia escolher o que iria vender. Então era possível fazer uma livraria com um diferencial. As livrarias tinham personalidade. À medida que necessitava escolher o que ia vender, você era obrigado a mostrar o que pensava. Daí a identificação das livrarias com diferentes setores da sociedade. No início dos anos 1990, as editoras passaram a entregar seus livros em consignação e, até hoje, é assim: as livrarias expõem os livros sem custo e só pagam os exemplares que vendem. O resultado é que as livrarias ficaram todas iguais: as mesmas obras estão em todas, com uma ou outra com algum título importado. A meu ver, isso fez com que, do ponto de vista político e social, as livrarias perdessem muito em importância.

Outro dado importante foi a entrada do grande capital no setor de livros, primeiramente nas editoras e, em seguida, em determinadas livrarias, que cresceram muito e passaram a concentrar as vendas. Isso fez com que as livrarias pequenas – que eram as mais atuantes –, perdessem completamente a capacidade de sobreviver. Hoje temos um mercado de livros dominado pelas grandes redes, com raras e honrosas exceções. No Rio de Janeiro, não consigo pensar em mais de cinco livrarias independentes, entre aquelas que vendem livros novos. Com essa modificação do mercado, me vi diante de duas opções: ou montava uma grande livraria ou dava um passo atrás. Do ponto de vista financeiro e daquilo que imaginava que deveria ser minha livraria, não me sentia nada à vontade com a primeira alternativa. Então fiz algo que me deixou muito feliz: em vez de vender a Dazibao para um grande grupo, a fechei e, seis a oito meses depois, abri um sebo, que é uma maravilha.

A essa altura, fazia quase vinte anos que eu era livreiro e achava que entendia muito desse mercado. No entanto, já no primeiro dia como administrador do sebo percebi que não sabia nada. O que existe de comum entre a livraria de livros novos e o sebo é o objeto do negócio, que é o livro. Agora, a lógica, a concepção e a estratégia de compra e venda são inteiramente diferentes. Isso se deve a uma razão muito simples: os livreiros vendem as obras que acabaram de ser editadas, enquanto o pessoal do sebo lida com todo o universo de livros editados no país e mais o que vem de fora. Um sebo tem desde obras publicadas, digamos, no século XVIII, até livros que acabaram de sair. A gama de conhecimento que alguém precisa ter para trabalhar em sebo é dez vezes maior do que se trabalhasse em livraria.

Outro dado que me fez optar pelo sebo é a total liberdade de escolha: você pode ter tanto um sebo da área de ciências sociais que privilegie

o campo da esquerda quanto um sebo dedicado às ciências exatas, por exemplo. Sem falar que, para alguém que gosta de livros, o sebo é fascinante, porque oferece uma surpresa diferente a cada dia. Você pode encontrar desde um livro que sequer sabia que fora publicado até uma obra rara, com autógrafo, ou ainda descobrir um autor que não conhecia. Comecei como economista e jamais me arrependi de ter virado sebista. Acho, inclusive, que essa guinada foi a grande coisa que fiz em minha vida.

*Daniel, por que você escolheu de imediato o filão do sebo?*

**Daniel** – Meus avós moravam na cidade argentina de Córdoba, em uma casa muito pobre. Meu avô era um senhor anarquista com nove filhos que, em um dos quartos, tinha uma biblioteca absolutamente fantástica, com edições que ele jamais teria condições de adquirir. Na verdade, a biblioteca se formou com livros ganhos das pessoas clandestinas a quem, na década de 1950 (que foi bastante violenta na Argentina), ele escondeu em casa, para dar cobertura política. Ao fundarmos nosso primeiro sebo, By The Book, eu pensava em emular essa visão infantil de ir à casa das pessoas buscar aquele velho anarquista. Jurei para mim mesmo que não seria romântico, mas quem mexe com livro tem necessariamente um pé no romantismo... A By The Book ficava no segundo andar de um mercadinho da Praça Mauá e era visitada por duas ou três pessoas ao dia. De lá, mudamos para um depósito na Rua do Lavradio, onde havia umas caixas de livros nas quais se podia ler: “Sr. Roberto (México)”. Pedi ao dono do depósito para dar uma olhadinha e descobri que eram todos dessa parte de minha infância. Então organizamos uma semana chamada “Viva México!”, sobre a qual contatamos o consulado mexicano e para

a qual conseguimos apoio da FAPERJ. Esse foi o ponto de virada da By The Book. Foi o que fez com que eu me transformasse em livreiro: vi que com aquela visão romântica, quase infantil, da casa de meu avô, conseguiria me sustentar. Tinha 23 anos de idade e percebi que aquela era minha profissão, e não a faculdade de comunicação ou de cinema. Agora, quanto à trajetória, na verdade fomos sendo despejados. Do lado do mercadinho para o lado do estacionamento... Cheguei a ser convidado a abrir uma livraria de livros novos, mas a sociedade não funcionou. Eu já pensava em ir embora para outro lugar, quando, de forma absolutamente acidental, apareceu uma loja ao lado da Livraria Leonardo da Vinci, onde criamos a Berinjela.

O nome surgiu em um momento de pouca abstinência alcoólica. Depois comecei a perceber que chama a atenção. Tem gente que fala que, como tem “j”, é fálico. Ao ver o letreiro que eu havia colocado, dona Vanna Piraccini, proprietária da Leonardo da Vinci, veio falar comigo: “É com ‘g’, menino!”. Trocamos dicionários e, assim, quebramos um pouco do gelo de uma convivência difícil, porque a Da Vinci foi fundada em 1952 e tinha uma clientela antiga, enquanto a Berinjela já nasceu como um sebo abusado, no qual tocavam o BNe-gão, o pessoal da Cassia Eller... Mesmo fora do horário comercial, os shows criavam alguns problemas de convivência.

*Como se dá a composição do acervo das livrarias capitaneadas por vocês? Quanto há de seleção deliberada, de pesquisa, de caça, de acaso, de sorte?*

**Chico** – Ao vender a Dazibao, fiquei sem trabalho, então me caiu no colo uma loja num lugar muito bom: dentro do Estação Botafogo. Os administradores do Grupo Estação estavam desesperados, pois dois dias depois começaria o festival de cinema e, por obrigação contra-

tual junto ao patrocinador, eles precisavam ter uma livraria aberta. Mordido pela vontade de continuar, resolvi aceitar o desafio e, para tanto, abri o sebo com os livros que tinha em casa. Era um acervo pessoal, formado durante os quase vinte anos de Dazibao, não só com os livros que escolhia, mas também que ganhava. Na verdade, eu já não sabia o que fazer com aquele acervo. Em um apartamento pequeno – como esses em que a gente mora hoje em dia –, seis mil livros são muita coisa. Tínhamos um quarto para nós, outro para nossa filha e um terceiro para os livros. Já não era viável. Sei que, na inauguração do festival, todas as pessoas que entravam diziam que o sebo era maravilhoso.

**Daniel** – Talvez uma boa maneira de responder seja contar que certa vez o telefone tocou por volta das quatro horas da tarde e um homem disse: “Gostaria de vender uns livros que estão no último andar do prédio, que antes era destinado aos empregados”. Como eu havia passado o dia comprando livros, estava muito cansado e respondi que não tinha tempo para vê-los naquele momento. Mas ele disse: “Bom, preciso que seja hoje, porque vamos entregar o apartamento amanhã”. Então pedi o endereço e o nome da pessoa a quem procurar. Ele respondeu que a rua era a Dois de Dezembro e ele se chamava João Cabral. Ou seja, era o filho do poeta João Cabral de Melo Neto. Fui correndo para lá. Não sei se vocês conhecem esse tipo de construção, mas antigamente o último andar dos edifícios era reservado a depósito ou acomodação dos empregados. A janela estava quebrada, tudo parecia deteriorado e tinha muita coisa no chão. O fardão do João Cabral estava lá, além de recortes de jornal sobre Manolete, um toureiro espanhol que o havia inspirado. João Cabral tinha a mania de assinar os livros que lia. Você percebe isso

porque ele recebia um monte de livros e não colocava o JC de Melo. Por motivos que desconheço, a família tinha feito uma separação dos livros que achava que se destinavam a leilão e deixado quatro mil livros ali. Eu não podia recusar nenhum livro daquele acervo, que me fez aprender bastante sobre o universo do poeta pernambucano. Achei livros do Drummond, claro, mas também surpresas, como a primeira coletânea de poemas de Paulo Henriques Britto. São coisas que você desconhece e passam a integrar seu acervo pessoal e da loja. Então, na verdade, a gente define um pouco o acervo quando diz, por exemplo, que compra ciências humanas e literatura, mas não tem interesse em medicina e engenharia. Entretanto, quem forma acervo é quem vende os livros. De tal forma que o melhor sebo do momento é aquele que conseguiu comprar a melhor biblioteca. Essa alternância faz parte da grandeza dos sebos.

**Chico** – De fato, o sebo muda de cara a cada compra que você faz. A Berinjela ficou com um perfil determinado pela escolha do Daniel de adquirir a biblioteca do João Cabral. A esse propósito, lembro que eu tinha uma prateleira de arquitetura e fui convidado a ver o acervo de um grande escritório de arquitetura que estava fechando. A partir da compra daquele acervo – que era fantástico –, minha livraria ficou sendo a melhor na área de arquitetura. Mas isso não foi pensado antes. Essas transformações são muito boas, porque ampliam seu universo de conhecimento e de oferta. Os sebos certamente são os lugares onde você encontra a maior diversidade de assuntos.

**Daniel** – O que o Chico Neiva falou é absolutamente relevante: é no sebo que mora esse universo literário plural, que atualmente não se vê nas livrarias dedicadas a livros novos. Primeiro porque expulsam

das vitrines os lançamentos envelhecidos. Para encontrar um livro de um ano atrás, você precisará ir a um sebo, que tem um pequeno *delay*. Por exemplo: se o livro da Fernanda Torres, do Jô Soares ou do Paulo Coelho começa a aparecer em sebo é que deixou de ser *best-seller* em livraria convencional. No sebo, percebemos com antecedência todos esses processos registrados um ou dois anos depois do lançamento. Vemos que venderam muito, mas também foram rejeitados mais rápido.

*Gostaria que vocês falassem um pouco sobre a definição dos preços dos livros nos sebos.*

**Chico** – O acervo de um sebo é de uma diversidade muito grande, pois você trabalha não só com as editoras em atividade, mas também com aquelas que deixaram de existir. Todo dia, recebo entre trinta e quarenta e-mails perguntando se tenho determinado livro. Como fazemos venda física e pela internet, sempre respondo que não sei. Meu receio é dizer que tenho e, meia hora depois, receber o pedido e não ter mais. Agora, mesmo sem poder acompanhar tudo o que acontece no sebo, sei que há obras importantes. Uma dessas raridades é um livro de poemas traduzido por D. Pedro II. Eu sabia que ele falava sete idiomas, mas não que traduzia.

Agora, quanto aos livros comuns, o preço varia de acordo com sua situação no mercado editorial. A esse respeito, tenho um exemplo ótimo: *A condição pós-moderna*, de Jean-François Lyotard. Vi que estava valendo R\$ 150,00 e achei um completo despropósito, pois tem pouco mais de cem páginas. Fui tentar descobrir o que estava acontecendo e constatei que fazia mais de quatro anos que estava esgotado. Havia quatro ou cinco exemplares disponíveis no mercado

e cada dono estava dando seu preço. Coloquei um preço mais baixo e, certo dia, uma pessoa que estava precisando do livro o comprou. Depois, outro volume apareceu e o marquei com o mesmo preço. Passados alguns dias, um amigo entrou na livraria e disse: “Chico, você está pedindo um absurdo por esse livro. Acabei de vê-lo na Travessa por R\$ 25,00!” Falei: “Saiu uma reedição!” Imediatamente, peguei o livro e marquei o preço que deveria ser: dez, doze reais. Essas mudanças são muito dinâmicas, rápidas e interessantes para quem gosta de manusear aquele objeto que está ali: o livro.

A loja do Daniel e a minha só existem porque praticamente não se reedita em nosso país, já que o preço do livro novo é muito caro. Conseguimos praticar um preço muito abaixo do preço dos livros novos e, como ele disse, há um *delay* entre o tempo em que o livro é editado e chega ao sebo. Você descobre que, em certo sentido, o sebo é o contrário da livraria. Um *best-seller* do Jô Soares, por exemplo, vende muito na livraria, mas no sebo não vale quase nada. A partir de um determinado instante, toda vez que você vai comprar em uma biblioteca, seja grande ou pequena, esse livro aparece. Do Dan Brown, tenho uns trinta livros e imagino que o Daniel tenha uma quantidade parecida. No sebo, vale mais o que não há em outros lugares, o que as livrarias não venderam muito, o que as editoras não reeditaram.

**Daniel** – Todo mundo fala que cliente de sebo é maluco, mas doidos somos nós. Tenho pudor de botar preços muito altos, então deixo os livros com cotação elevada congelados no estoque, de modo que hoje tenho mais livro em estoque do que à mostra, meio que torcendo para os preços baixarem. Além de ficar com vergonha de botar preços muito altos, fico constrangido de manter, na Berinjela, produtos como o fardão do João Cabral. Prefiro dispensar logo. Gosto de

trabalhar com livros comuns, mais normais que eu e para pessoas mais normais que eu.

*Gostaria de ouvir de vocês uma consideração diacrônica sobre o negócio com livros no Brasil, em especial no Rio, e acerca das perspectivas para o mercado livreiro em geral e de sebos em particular. A expansão virtual impulsionou o negócio ou simplesmente mudou sua fisionomia para pior? As pessoas vão menos à livraria, em virtude da facilidade de comprar pelo computador? Fazendo uma brincadeira com o nome da primeira livraria do Daniel, pergunto: atualmente a situação está mais para Buy The Book ou Bye, The Book?*

**Chico** – Bom, vou precisar voltar um pouquinho ao início de minha trajetória, na Dazibao, quando não havia internet. Os livreiros tinham que ser livreiros. Ou seja, você não tinha nada para consultar, a não ser que fizesse um controle manual – impossível, em uma livraria – de seu estoque. Tudo deveria estar em sua cabeça. Lembro que na Dazibao de Ipanema éramos quatro livreiros trabalhando: o Rui, que hoje é dono da Travessa – e teve uma trajetória exatamente ao contrário da minha, pois preferiu partir para as grandes redes –, a Graça (minha esposa), uma moça formada em biblioteconomia e eu. Éramos obrigados a saber o estoque da Dazibao de cabeça, porque, caso alguém pedisse um livro, tínhamos que, no meio daquela loucura, achá-lo. Se, por exemplo, chegasse um pesquisador e pedisse alguma sugestão de livro ligado ao tema de sua dissertação ou tese, precisávamos recorrer ao único instrumento de pesquisa de que dispúnhamos: os catálogos das editoras, que não passam de listas de preços. Você olha o título e precisa adivinhar o que aquele livro contém. Isso era um problema não só para o mundo acadêmico, mas para as livrarias.

Além disso, a gente deixava de ter muita coisa porque, somente no catálogo de uma editora como a Record, por exemplo, você encontra quatro mil títulos. Escolher entre milhares de títulos o que interessa para você é extremamente difícil. Agora, multiplique isso pelo número de editoras e verá com quantos catálogos a gente precisava trabalhar. Tínhamos uma pasta enorme com duzentos e cinquenta catálogos. Imagine a loucura. Para piorar, era uma época em que a inflação chegava a 80% ao mês, portanto não fazia sentido marcar o preço dos livros, porque eles mudavam todo dia.

A internet facilitou o trabalho de pesquisa e, quando veio a Estante Virtual, tudo ficou ainda mais simples. A Estante Virtual chegou, se desenvolveu e preencheu essa lacuna. Hoje você tem à sua disposição o acervo das livrarias e, também, dos sebos. Agora, a Estante Virtual não tem noção da própria importância cultural. Só tem noção da importância do faturamento da empresa. Da mesma forma, muitas editoras brasileiras não têm interesse em colocar obras importantes à disposição do público; querem apenas o faturamento no final do mês, porque são empresas feitas para isso. Mas há aquelas que conseguem contemplar as duas coisas. E, ainda, umas poucas que nem sabemos como sobrevivem. Editoras como a Perspectiva ou a Martins Fontes, que são seríssimas, nos deixam pensando: como é que sobrevivem? Pois sobrevivem. O mesmo acontece com o livro, que não vai acabar nunca. Você vai ter tablets, ebooks... e o livro continuará existindo. O espaço que o mercado reserva a cada formato é que varia.

Sobre a ida das pessoas aos sebos, não sei se diminuiu ou aumentou, porque minha loja é dentro do cinema, então tenho um público garantido. Agora, como trabalhamos com livro usado, a preços menores, sei que temos clientela. Há um público ávido por ler, composto

principalmente por jovens, que precisam comprar livros mais baratos para estudar e recorrem aos sebos.

*Como é o desempenho da literatura brasileira nas livrarias de vocês? Vocês têm alguma estratégia de incentivo à aquisição de livros brasileiros?*

**Chico** – Nós, livreiros, ficamos à mercê do que as editoras editam. Mas certamente podemos enfatizar o que achamos necessário do ponto de vista cultural. Em relação à literatura brasileira, os contemporâneos não são muito procurados. Mas, à medida que o tempo corre e suas obras ficam conhecidas pela qualidade, tendem a ser um pouco mais procurados. O que as pessoas procuram muito são clássicos como Machado de Assis, Lima Barreto e outros. Por exemplo, Guimarães Rosa não para na livraria. Você compra e, dois, três dias depois, já está vendendo. Não só as edições recentes, mas edições muito antigas. Com a poesia acontece coisa semelhante: Drummond e João Cabral, por exemplo, são muito procurados.

**Daniel** – Na Berinjela, a estante de poesia é a primeira. Até fizemos uma coleção com Angélica Freitas, Fabiano Calixto, Marília Garcia, Ricardo Domeneck. A primeira edição esgotou, então fizemos uma reedição, com tiragem de trezentos exemplares. A boa venda de poesia tem a ver com a prioridade da loja.

Em relação à procura de livros de autores nacionais, realmente é o que o Chico falou: o leitor brasileiro procura os clássicos (Graciliano, Guimarães...) e alguns menos clássicos (como Raduan Nassar). Ao mesmo tempo, há muitos estrangeiros procurando o que há de novo na literatura brasileira. E aí vemos que, em nosso país, a produção literária está fraca em termos de crítica. Não estou falando mal dos

críticos, e sim do sumiço dos suplementos literários dos grandes jornais. Sem fortuna crítica, a literatura não vai adiante. Sem o crítico, o ficcionista e o poeta ficam condenados ao anonimato. Tem muita coisa interessante sendo publicada, mas pouca gente conhece. Há muitos autores em atividade, mas não conseguem se estabelecer por falta de espaço para veiculação do trabalho de críticos que os divulguem.

*Vocês teriam alguma história engraçada, vivida no cotidiano do sebo, que quisessem nos contar?*

**Chico** – No início da década de 1980, havia um jornal alternativo chamado *Luta & Prazer*, dedicado à cultura de uma maneira geral. Certa vez, dei uma entrevista para um de seus integrantes em que me posicionei completamente contra essas feiras que andam pelas praças. Não sei como, mas o jornal chegou às mãos do Rubem Braga, que, como frequentador da livraria, leu a entrevista e me disse: “Chico, como pode ser contra a feira do livro, se até o Neruda é a favor? Ele ficou hospedado lá em casa e, ao descermos até a Praça General Osório, ficou fascinado com o fato de um país com a dimensão do Brasil ter uma feira assim, vendendo livros tão baratos”. Então me dei ao trabalho de dizer ao Rubem tudo o que via de ruim em feira do livro, mas ele permaneceu irredutível: “Não, feira do livro é uma coisa muito boa. Você está completamente equivocado. Outro dia, fui lá com o João Cabral e vi um livro meu sendo vendido a cinco reais. Abri e vi que tinha uma dedicatória minha para o João Cabral. Então comprei o livro e dei para o João Cabral de novo. Ele não falou nada, guardou o livro debaixo do braço e nem abriu. Chico, você é contra uma história dessa?”

**Daniel** – O Drummond estava num sebo e, no meio dos livros, achou um seu, autografado com felicitações. Comprou o livro e o reenviou para a pessoa, renovando os votos.

# RESENHAS

ANÁLISES DE LIVROS  
DE FICÇÃO E POESIA



## **A importância da insubmissão literária**

*Começa a envelhecer a mulher mais bela do mundo,*  
de Sebastião Nunes

Antonio Ricardo Ribeiro Cidade\*

Em *Começa a envelhecer a mulher mais bela do mundo* (2017), Sebastião Nunes reúne 35 crônicas originalmente publicadas no jornal *GGN*. Em cada uma delas, o leitor se depara com monólogos e diálogos em cenas improváveis, mas possíveis, envolvendo os grandes nomes da cultura ocidental. Escritores, poetas, compositores, líderes revolucionários, atores, cantoras, personagens literários e míticos, pintores, políticos, estão todos lá, à disposição da imaginação sem freios do autor mineiro, que completa cinquenta anos de atividade literária.

Mistura calculada de realidade e ficção, os textos apresentam cenas cirurgicamente enquadradas, que permitem ao leitor flagrar os personagens em seus momentos privados, íntimos, livres de censura. De linguagem simples, as narrativas mostram toda sua sofisticação na elaborada teia de intertextualidades da composição. Mantendo um diálogo constante com as histórias de vida dos famosos personagens, incorporam trechos de biografia, poemas, letras de canções e até documentos históricos.

Assim, em “De como, em 1531, o miúdo Luís Vaz de Camões morreu no terremoto de Lisboa”, Sebastião Nunes inclui textos

\* Mestrando em Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

do século XVIII em que a tragédia é relatada por uma testemunha ocular. Já em “Che Guevara e Ernest Hemingway jogam xadrez no Banco Nacional de Cuba”, o Comandante tenta convencer o escritor americano de que o interesse da maioria deve prevalecer sobre o individual. “Como saber quando o coletivo é superior ao individual?”, pergunta Hemingway. “Esse é o meu drama e a minha angústia”, completa. No intuito de ajudar o amigo a esclarecer a dúvida, Che Guevara tira um livro da estante e lê um trecho que havia escrito descrevendo uma situação dramática vivida durante a guerrilha de Sierra Maestra. O texto citado foi, de fato, escrito por Che Guevara, e consta dos *Escritos y discursos*. Sebastião Nunes se apropria de outros textos para ressignificá-los por meio de uma escrita que utiliza a paródia, o humor e a ironia, sem se deixar seduzir pela literatura de entretenimento. Cada crônica convida o leitor a refletir sobre um determinado tema: racismo, corrupção, homofobia, violência gratuita, vaidade, poder da poesia, solidão, política, sexo e arte são algumas das questões examinadas.

Na crônica que dá título ao livro, Páris, dessacralizado pela escrita paródica de Sebastião Nunes, e na iminência da queda de Troia, ao ver, “na loura cabeça da amada, inúmeros fios argênteos permeando o ouro intenso”, reflete se teria valido a pena trocar “a pacífica vida dos troianos pela guerra interminável” somente pela vaidade de possuir a mulher mais bela do mundo. Além da deliciosa paródia estilística da *Ilíada*, a crônica testa os limites do amor e da vaidade: “Resistirá Penélope ao assédio de 100 pretendentes à sua mão e ao trono?”, indaga-se Ulisses, dez anos longe de casa. “Voltarei a vê-los e a recuperar o poder?”.

Em “Machado de Assis colhe versos no túmulo de Carolina”, o escritor segura um buquê de flores, que deposita sobre a sepultura

da falecida esposa. É quando lhe vem à cabeça um famoso verso de Camões. Estimulado pela lembrança, inicia ali mesmo a composição daquele que será seu último soneto: o célebre “A Carolina”, que abre a coletânea de contos *Relíquias da casa velha*, primeiro livro publicado após a morte da companheira. A técnica narrativa utilizada é o monólogo narrado, que faculta ao leitor acesso aos processos mentais do personagem enquanto compõe o soneto, pegando Machado, por assim dizer, “com a mão na massa”. A cena exterior, fúnebre, pesada e melancólica, em que o autor, no final da vida, visita o túmulo da mulher amada, contrasta com o entusiasmo no interior de sua mente, toda empenhada em achar os versos perfeitos para o soneto de despedida do grande amor de sua vida. Velho, solitário e doente, cercado de morte por todos os lados, ainda brilha interiormente, iluminado pela chama dionisíaca da criação. A narrativa avança e, diante do primeiro quarteto do soneto em gestação, o bruxo do Cosme Velho não se contém e chora de emoção ante sua criação. Revigorado pelo poder da poesia, já não se importa com as dores da velhice. Após refletir sobre o romantismo – que, no fundo, todo mundo guardaria na alma –, fiel à sua veia irônica, termina parodiando seu próprio personagem, Quincas Borba: “Ao perdedor, as cascas das batatas!”

Como tentativa possível de uma arqueologia da corrupção, em “JK, Chateaubriand e Zé Maria Alkmim divagam sobre a construção de Brasília”, a narrativa sai em busca das origens da roubalheira institucionalizada que grassa em nosso país. “Será o paraíso para quem trabalha”, exalta Juscelino, pensando na geração de empregos. “E para quem rouba”, “E para os espertalhões”, acrescentam os amigos. Chegam à conclusão de que o roubo é inevitável em qualquer grande obra. “Quem não rouba não faz. A regra é essa”, diz Chatô. Zé Maria aceita a ideia, mas objeta, profetizando os dias

atuais, que “construir obra gigantesca a toque de caixa e sem controle rígido não será transformar corrupção em esporte nacional”. Convencido pelo otimismo de Juscelino e principalmente pelas promessas de benesses futuramente advindas da obra faraônica, Chatô declara, entusiasmado: “Sempre pensei grande. Primeiro mundo e corrupção em grande escala, aqui vamos nós!” Será que finalmente chegamos lá?

A literatura e o conflito de gerações é o tema de “Debaixo do pijama azul, uma camisa do Fluminense respingada de vômito”. A vitória do modernismo como novo paradigma da arte é narrada do ponto de vista da geração derrotada, representada pelo poeta e ícone da poesia parnasiana Coelho Neto. Amargurado, decrépito e doente, Coelho Neto queixa-se de não ser lido por mais ninguém. Como se não bastasse, depois de escrever mais de cem livros, ainda é apontado na rua como o pai do Preguinho, o famoso artilheiro do Fluminense. “Fragil caniço pensante”, o Príncipe dos Prosadores Brasileiros é um “cadáver à beira do túmulo”. Os amigos se esforçam por animá-lo. Mas em vão. “Foi a Semana de Arte Moderna que desgraçou a vida dele”, acusa a esposa de Coelho Neto, dona Gabi. “Aqueles moleques de São Paulo”. “Eles desmoralizaram o Neto”, continua. “Nunca esquecerei o que o esnobe do Oswald escreveu no prefácio do *Serafim Ponte Grande*: ‘O mal foi eu ter medido o meu avanço sobre o cabresto metrificado e nacionalista de duas alimárias: Bilac e Coelho Neto’. Alimária, veja só!” Mais tarde, sentado na poltrona, o último dos helenos repensa a vida a partir de hipóteses impossíveis: “Toda nova geração destrói a geração anterior. Se pelo menos eles não me tivessem escolhido, a mim, como seu inimigo! Se ao menos...” São seus últimos pensamentos. Morre, vítima de um ataque fulminante. Alheios ao drama do velho poeta, Oswald de Andrade e Guilherme

de Almeida se divertem com a notícia da morte no jornal: “Veja só, Guilherme, a remota alimária bateu as botas”. Guilherme de Almeida, lendo a nota de falecimento no jornal, comenta: “Isso é que é gastar cera com defunto ruim!” Para eles, observa o narrador, “jovens revolucionários atores do novo mundo”, pouco importava a morte de um velho decadente e decrépito.

Todas as crônicas, fluidas e diretas, ganham uma agilidade extra pelo emprego da técnica da montagem cinematográfica. Cada crônica se subdivide em pequenos capítulos, que funcionam como cenas separadas. Alternadas ou justapostas, as imagens trazem para o texto a velocidade das montagens do cinema. Caracterizada pela “descontinuidade cênica” e pela “tentativa de simultaneidade”, a técnica cinematográfica, segundo Antonio Candido, foi lançada em nosso romance por Oswald de Andrade. E aqui podemos dizer que Sebastião Nunes se filia à tradição modernista pelo que ela tem de experimental, inovadora, de repúdio às fórmulas consagradas e de vocação para atacar o *establishment*.

Desde sua estreia, em 1968, com *A última carta da América*, já são mais de 20 títulos, entre prosa e poesia, em que a experimentação radical com a linguagem se alia a um discurso que denuncia a hipocrisia das relações sociais. Na contramão da cultura estabelecida, lançou, em 1998, o *Decálogo da classe média*, enviado dentro de uma miniatura de caixão para 120 escritores e intelectuais. Em 2013, recusou convite para participar da FLIP, por considerá-la “uma festa midiática de classe média”. É autor, ainda, de *Somos todos assassinos*, uma dura crítica ao mundo da publicidade. *Começa a envelhecer a mulher mais bela do mundo* é um livro diferente de tudo o que fez antes, mas alicerçado na mesma ousadia artística que tem pautado sua carreira de poeta e prosador há meio século.

Vale notar, por fim, que quanto mais cabedal literário tiver o leitor, mais proveito poderá tirar da leitura das crônicas. Afinal, faz toda diferença conhecer a *Ilíada* na hora de esculpir, com a imaginação, a bela Helena. Ou saber que a frase parodiada por Machado de Assis no fim da crônica que analisamos acima é proferida por um personagem do próprio escritor, que diz: “Ao vencedor, as batatas!” O receptor tem, portanto, papel ativo na construção, cabendo-lhe, entre outras funções, mobilizar os dados que não se encontram no texto, e sim em sua bagagem cultural. Misto de arte e reflexão, o livro de Sebastião Nunes une vigor de imaginação e rigor formal. O resultado é uma prosa inteligente e provocativa, que mostra o humano naquilo que tem de melhor e de pior, e que, por fim, vem atestar a saúde da produção ficcional contemporânea.

## Uma poética da reticência

*Ouvido no café da livraria*, de Cláudio Neves

Érico Nogueira\*

O Machado de Assis resenhista ou – vá lá – crítico literário censurou mais de um romance do Eça; bem ao estilo “Faça o que digo, mas não faça o que faço”, porém aconselhava ao resenhista ou crítico que se ocupasse apenas do que o houvesse cativado, a fim de evitar juízos injustos e apreciações recedentes a mesquinharia. Li isso faz tempo – e desde então pus o conselho em prática.

É, pois, com grande alegria que resenho o mais novo livro de Cláudio Neves, poeta que tanto me cativa. Desde o díptico *De sombras e vilas* (2008) e *Os acasos persistentes* (2009), com que Cláudio debutou, passando por *Isto a que falta um nome* (2011), até chegar a este *Ouvido no café da livraria* (2016), o que mais me prende a atenção e me convence e me seduz é um movimento constante, não sei se consciente ou não (mas isso pouco importa), rumo a uma espécie de síntese das duas faces ou tendências principais de sua poesia – quais sejam, a memorialística e a reflexiva. Com efeito, se nos livros anteriores os poemas, digamos, “memorialísticos” se distinguiam dos “reflexivos” por preferirem um verso mais curto e mais solto, contra a cadência preponderante, mas não exclusivamente decassilábica desses últimos, neste as coisas não são bem assim, e a

\* Poeta e professor de Língua e Literatura Latinas na Universidade Federal de São Paulo (Unifesp).

elocução da primeira e mais extensa parte, que é francamente memorialística, pouco difere da segunda e menor, que é abertamente reflexiva. Explico-me.

Ora, a despeito do enredo concentrado e fragmentário e mínimo (mas ainda assim enredo) que integra cada um dos vinte e oito poemas da primeira parte – supostas transcrições do que se ouviu numa livraria –, contra a desbragada e mais ou menos camoniana abstração dos sete sonetos da segunda – que na ficção do livro foram escritos fora de lá –, tanto nesta há um enredo latente, embora muito mais nebuloso e difícil de apreender, como naquela primeira os poemas, se não são sonetos, são decerto fragmentos de sonetos, nos quais a reflexão se depreende e se deduz dos fatos narrados – é, pois, *efeito* da narração. E o que une ambas num todo coeso, ou quanto possível coeso, é o famoso tropo ou figura da aposiopese, que Cláudio renova, atualiza e transforma em seu mesmo emblema ou marca ou grife literária – de maneira que é ler uma e concluir, certo: “Isto é Cláudio Neves”. O que não é pouco, o leitor há de convir.

Não, não: “aposiopese” não é nome de doença, não: é, sim, a figura retórica da *reticência* (com ou sem os famosos três pontinhos...), mediante a qual o orador interrompe o que ia dizendo, mas ainda assim o diz via sugestão, sem o afirmar. A explicação parece complicada – mas basta um par de poemas para o leitor compreender. Um da primeira parte (“Aquele”):

...era quem quase, o que por pouco, aquele  
que se sentava ao lado da, que nunca  
soubemos se ou na verdade, sempre  
muito bom com, tinha acabado de,

casado há vinte, alguns diziam que,  
quem vai saber? que cada um tem seu...  
A caixa toda de, isso não sei,  
ainda levaram, sim, de tarja preta,  
parece que, ou pelo menos dizem,  
vai todo mundo, não sei a capela,  
dez da manhã, no São João Batista.

(p. 23)

E outro da segunda (“Epílogo”):

Dizer de tudo fica um pouco é dizer nada  
e igual dizer que ficam as palavras  
ou que a memória o combustível deste  
(embora frio) incêndio em nossa carne.

Dizer não serve e entanto é inevitável  
como lavar as mãos de volta de um enterro,  
dizer é confirmar que não se pôde,  
que foi um erro, mas que talvez outro

outro haverá, porém, que esta confessa  
(mas não um outro: um eu que jamais cessa)  
ruína habite como se, sinta em seu dentro

o aqui eterno, onde ao vento de uma ideia  
se agita (embora não transborde em gesto)  
a inelutável sensação de Queda.

(p. 95)

Trata-se, respectivamente, do primeiro e do último poema do livro – isto é, o que dá o tom, o que põe as cartas na mesa, o que abre caminho, e o que cala, enfim, o que recolhe o baralho, o que fecha a porta. De modo que, se assim é, o que temos aqui é precisamente um livro sobre a reticência, composto na e pela reticência – pois, com ou sem sinal que a patenteie, a reticência informa *todos* os sintagmas do poema exordial, e é o próprio núcleo da estrutura silogística do epilogoal. Mas vejamos isso mais de perto.

Primeiro, “Aquele”. Como já tive ocasião de observar no prefácio de *Isto a que falta um nome*, é preciso notar, antes de mais, o andamento rítmico que Cláudio imprime a muita poesia sua, o qual, partindo do decassílabo e sua acentuação tradicional (os famosos sáficos e heroicos, leitor), 1) ou bem suprime ou acrescenta uma sílaba ou duas, 2) ou bem altera essa acentuação, 3) ou bem preserva acentuação e número de sílabas, mas varia o ritmo precisamente, mediante a aposiopese, que entrecorta e segmenta o *continuum* rítmico e confere nova e vigorosa agilidade aos poemas – e este é justamente o caso de “Aquele”. De fato, com exceção do penúltimo verso, cujo terceiro acento cai na sétima sílaba, exatamente na palavra “sei”, todos os outros se acentuam na quarta, oitava e décima, pelo menos, a que um e outro acrescentam também a sexta. Acentuação tradicional, portanto – que se moderniza e dinamiza, como dissemos, porque aí todos os sintagmas são reticências, o que dá ao todo uma velocidade bem moderna, é preciso dizer. Isso, quanto à forma. Já no que toca ao fundo, vemos que o homem de quem se fala – o “aquele” do título – é maravilhosamente sugerido, mas não nomeado, fica impalpável e fugidio e por isso mesmo *poético*, interessante... – novo efeito da aposiopese, recurso que confirma o famoso dito de Mallarmé, de que poesia é antes sugestão, não nomeação de seu

objeto. E aqui vemos como a suposta transcrição de uma conversa banal, cotidiana, corriqueira, sobre aquele que se suicidou e vai ser enterrado – procedimento “memorialístico” – termina em aguda reflexão sobre a onipresença da morte e a banalidade da existência: ou, dito de outro modo, como as duas facetas da poesia de Cláudio aqui se amalgamam numa coisa só.

Quanto ao poema epilodal – comecemos agora pelo fundo, para depois falar da forma –, não faz uso assim tão copioso da aposiopese, isso lá é verdade: mas seu centro, seu núcleo, o que sustenta o andaime silogístico (e por isso camoniano) de sua estrutura é um judicioso “como se” (verso 11) a modalizar o andamento de uma longa e tortuosa sentença que começa no verso 5 e acaba no 14, e na qual se assevera (ou se sugere...) a existência de um outro eu, sempre igual a si mesmo, que, habitando a ruína do presente... *como se ruína não fosse* (seja-me lícito supor e completar), sentisse nela a presença do eterno e, paradoxalmente, sem esquecer que de ruína se trata, fosse tomado pelo extremo e insuportável desconso de ter vivido uma plenitude que sabe irremediavelmente perdida: “Dizer de tudo fica um pouco é dizer nada” (verso 1). É paradoxo, mas paradoxo delicioso, como já disse alguém: e por isso o “como se” é tão importante e essencial: porque o torna, a ele paradoxo, crível e aceitável e, na ficção do poema, nada menos que necessário: “a inelutável sensação de Queda” (verso 14). E aqui o argumento deste livro literalmente se fecha – “como lavar as mãos de volta de um enterro” (verso 6) –, porquanto se volta, quem sabe, justamente no último poema, do enterro aludido no primeiro, e se amalgamam também, no fim de tudo, as facetas reflexiva e memorialística desta poesia. No que respeita à forma, a bem-vinda intercalação de decassílabos com dodecassílabos acentuados nas sílabas pares harmoniza muito

bem com os poemas anteriores, confirmando a mestria rítmica deste poeta tão singular.

Finalmente, uma última palavrinha sobre o seguinte: a morte, os mortos. Não há grupo mais excluído do que os mortos – não há minoria tão excluída quanto eles. E, como corolário, o sentido da vida, o porquê de tudo, afinal. Que são os grandes temas, as grandes questões da poesia (e dos homens) de ontem, de hoje e de sempre. E que Cláudio Neves enfrenta com seu verso muito pessoal, sua dicção inconfundível, inscrevendo seu nome na seleta galeria dos poetas reflexivos que não esqueceram o dia a dia, como Pessoa e Drummond. Leia este livro e descubra como e por quê.

## Treze contos para estar sozinho

*Solidão e outras companhias*, de Márwio Câmara

Licia Rebelo de Oliveira Matos\*

Entre gatos, filmes e canções se desenrolam os mundos criados por Márwio Câmara em *Solidão e outras companhias* (2017). Solidão existe ali, mas não só. Embalada por referências a solidões mais antigas, como as de Ingmar Bergman, Clarice Lispector e Ella Fitzgerald, ela pede passagem e se coloca como companheira dos eus de cada conto do livro, dividido em três partes: “Nós”, “Vós” e “Sós”.

Jogando com a sedução da ficção-realidade ou simplesmente escrevendo com o corpo que lhe cabe, o autor – “escritor, jornalista e crítico literário”, segundo definição própria – parece se colocar em grande parte das narrativas, a maioria delas escritas na primeira pessoa. Não despropositadamente, suscita, com isso, certa curiosidade a respeito das histórias e personagens que dali surgem.

Madame Bovary, por exemplo, a travesti suicida apaixonada por literatura que aparece no último conto, intitulado, sem surpresa alguma, “Solidão”, é uma dessas figuras curiosas sobre quem vale a dúvida: existiria mesmo uma prostituta na Lapa vinda de Pernambuco, ex-atriz pornô e leitora de Flaubert, Machado e Eça? A história da moça, como a de tantas mulheres transgênero marginalizadas e relegadas à prostituição, inspira identificação, interesse, ternura.

\* Doutoranda em Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Emma Bovary da Lapa, assim como a personagem do realismo francês, comandou a própria vida, fez do corpo um meio de libertação e, à custa de deparar-se com o cruel mundo dos homens, conheceu também um pedaço de autonomia. O peso da vontade pouco a distingue de qualquer um de nós, segundo o próprio narrador: “Assim como Emma Bovary resolveu criar o seu mundo particular para fugir do tédio do seu casamento, acredito que muitas pessoas acabam criando seus mundos particulares para dar à própria existência uma sensação mais única” (p. 85).

Em outra janela, um namoro findo recentemente perturba o narrador com lembranças ligadas à música, às artes plásticas e a performances sexuais ultraidealizadas. No conto “A chuva que me lembra dela”, duas perspectivas narrativas apresentam a mesma história: um casal semiatriz-semicineasta, por trás de incansáveis referências a cenas românticas do cinema e canções célebres de amor, vive um relacionamento de dia de semana que tem como cenário as ruas e interiores do Rio de Janeiro. O conto é escrito num registro híbrido entre a narrativa em primeira pessoa e o roteiro de cinema ou TV, contando com pausas para inserção da trilha sonora escolhida pelo autor: “Falemos então de como Amanda e eu nos conhecemos. Música! ‘When you’re smiling’, Billie Holiday” (p. 29). No conto mais longo da obra, clássicos do jazz e da bossa nova dão o tom intelectual sexy do namoro que terminou e seguem tocando como uma melodia que não sai da cabeça, uma fossa difícil de superar.

Rodeada de figuras femininas, a prosa de Márwio Câmara traz personagens inusitadas. Além da já citada Madame Bovary da Lapa, chama atenção o conto de uma página só que traz como protagonista a gata Virginia, uma das companhias solitárias do livro. Bicho com nome de mulher, ela, que intitula o conto, com seu corpo

silencioso em movimento e pausa, preenche o tempo de uma espera no fim de um dia de trabalho – o narrador-autor, afinal, é sobretudo um trabalhador. Virginia, de vigília, é presença felina em compaixão do outro, olhos atentos na noite, substituindo, com sua matéria corpórea, a tela acesa de um smartphone, a que nos acostumamos a chamar de companhia. No fim, uma breve despedida e a certeza de uma amizade contínua: “Entro no carro. Da janela, vejo Virginia a olhar o veículo que, pouco a pouco, se distancia. Em breve nos veremos. Amanhã. Obrigado, Virginia” (p. 14).

Mas, se toda mulher é reflexo de uma, no conto “Livros” é sobre a primeira delas que se vai falar. A mãe é protagonista das memórias do narrador, que se vale do item explícito em seu título como pretexto para voltar a um passado de desequilíbrio e abandono. Acometida pela esquizofrenia, a primeira e maior referência do filho – “uma espécie de deusa, rainha, sereia ou a própria Virgem Maria. Enfim, um indivíduo sobre-humano” (p. 15) – acaba por provocar o caos na casa familiar, à medida que a loucura a leva a comprar e acumular cada vez mais livros, que se tornam o centro de sua vida.

Contrapondo a intelectualidade à lucidez, quando o excesso de uma incorre na falta da outra, o conto leva a pensar nas violências que a busca incansável pelo crescimento intelectual pode causar. A todo o tempo pluralizados na narrativa, os livros perdem a aura de infinitude que seu interior textual pode suscitar e ganham o *status* reducionista de simples objetos. Deixam de representar literatura para ser apenas matéria, espaço ocupado, lixo: “A casa era invadida cada vez mais por livros e livros. Velhos, novos, corroídos por traça, sujos com cocô de mosca e de barata, sem pedaços de página e, muitas vezes, mofados. Havia livros de todo tipo, inclusive, muita porcaria” (p. 16).

Manifestar, explicitar, denunciar essa degradação a que se presta o conhecimento (o objeto livro) quando não administrado cautelosamente, aliada à degradação do sujeito que o consome (a mãe que sempre fora estudiosa), é, sem dúvida, um ato de coragem do autor, ao registrar tudo isso também num livro. Brincando com a relevância dessa plataforma de leitura que é, ao mesmo tempo, uma entidade indestrutível e um item com alto potencial de deterioração, Márwio Câmara põe em xeque o livro como objeto sagrado e se coloca, sem medo, na roda do possível repasse comercial: “E, como renda extra, passamos a vender livros pela internet e para amigos. Logo mais enviarei aos correios o exemplar de *Mademoiselle Cinema*, de Benjamin Costallat; e *Presença de Anita*, de Mário Donato, à cliente Renata KY. A vida tem dessas coisas. A minha, muitos livros” (p. 17).

Diverso e atual, *Solidão e outras companhias* traz uma prosa simples e despreziosa, que acaba falando muito sobre as coisas de todos os dias, que nem sempre aparecem nos livros. Com um toque de melancolia e riso de si mesmo, Márwio Câmara se coloca como uma fiel companhia, uma boa conversa de amigo para o leitor que recebe em suas mãos os treze contos que compõem seu livro de estreia.

## O sentido de habitar

*como se fosse a casa (uma correspondência),*  
de Ana Martins Marques e Eduardo Jorge

Lyza Brasil Herranz\*

“Duas pessoas dançando / a mesma música / em dias diferentes / formam um par?” E dois poetas? Ana Martins Marques e Eduardo Jorge formaram uma casa, ou *como se fosse a casa (uma correspondência)*, para ser habitada: a casa e seu avesso, o e-mail como trajeto, a poesia do gesto, a distância pela imagem. O delicado livrinho, editado em 2017, logo remete ao poema de Vinicius: “Era uma casa / Muito engraçada”, pura arquitetura de palavras. No desenho da capa, lê-se o dentro e o fora, o rascunho e a cor, as lacunas e a presença, as duas vozes: canto dela, contracanto dele, quanto de azul há no branco, e vice-versa? Em azul sobre fundo branco, os poemas dela; em branco sobre fundo azul, os dele; o conjunto é um dueto visual que dá a ver o diálogo que originou a obra. Ana morou um mês no apartamento de Eduardo e, no período, corresponderam-se por linhas que se tornaram versos – ele em viagem, ela, em terceira pessoa, observando Belo Horizonte do edifício JK, projetado por Oscar Niemeyer: “enquanto as janelas pouco a pouco se acendem / ela perde a conta das estrelas / e dos faróis que formam em torno da praça / um semicírculo de luz”.

\* Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Do outro lado do mar, onde se exhibe “o letreiro Roma 24 horas”, ele revela o que o pronome “ela” guarda: “se ela *personne* personae, / busca a porta em terceira pessoa, / uma ana neutra, protegida / em dicionário germânico, / traz uma fortaleza cifrada, / quem lê poemas expõe / o dorso à intimidade da casa”. Se a casa protege das intempéries, o poema revela as identidades. Não há refúgio ou neutralidade se a leitura – e a escrita – é já exposição. Michel Foucault, que teorizou sobre a carta em “A escrita de si”, disse que ela torna presente o escritor – uma presença imediata e quase física – àquele a quem se dirige, de modo que “escrever é pois ‘mostrar-se’, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro”. Em primeira ou terceira pessoa, ele e ela, nós, penetramos essa correspondência que não é outra coisa senão a própria casa, seu alicerce as palavras, debruçadas sobre a noite e o mar.

Nela encontramos garatujas verbais como modo de inaugurar a linguagem, fazê-la balbuciar, ganhar ares de criança, porque se “o cansaço é o fim da infância / pode ser que seja assim / que só para elas / exista a casa / absolutamente”. As crianças se movem pela casa em devaneios, que a expandem oniricamente. A casa cresce, cria raízes fundas ou se dissipa ao primeiro vento. A infância invade a casa, a casa acolhe a infância. Do sótão ao porão, as crianças exploram os recantos, aventuram-se no espaço com a mesma entrega louca dos sonhadores que, na dialética imaginária, se plenificam nos próprios sonhos. Como nunca, morar. Depois, ela continua, “depois isto: ensaios de morar / onde melhor nos convém / experimentos de ajuste / do corpo à arquitetura / ligeiro desconforto / e desamparo infinito”.

Mas a que língua pertencem as palavras convertidas em material de construção? Em que língua se inscrevem os poemas escritos nessa partilha dos desvãos, dos objetos perdidos, da matéria

pulsante, dos cômodos alheios e quinas desajeitadas que sustentam a casa? Talvez essa a pergunta-chave. Minha pátria é minha língua? Ela responde: “penso que, como disse Jean Améry sobre a pátria, / uma casa é aquilo de que menos se necessita / quanto mais se tem”. Os deslocamentos da língua, as migrações da pátria. Jean Améry, ensaísta austríaco, rompeu com a cultura germânica desde o nome francês adotado contra a memória dos campos de concentração pelos quais passou. Mas o nome não pôde ser casa: suicidou-se na Áustria, onde, por muitos anos, não quis que publicassem seus ensaios. Viveu em Bruxelas, mas se suicidou na Áustria, cedendo o corpo às palavras exiladas: “A língua materna e o país da infância crescem conosco e tornam-se assim o universo familiar que nos garante a segurança”, escreveu em *Além do crime e castigo: tentativas de superação*.

Logo, em uma “viagem à Itália”, a língua portuguesa, para ele, “é a língua essa que / tenho, // [...] a língua nua / a que tenho, umbigo // abaixo, abrigo quase / casa”. A língua, ponte estirada sobre o Atlântico, lançada à escuta do outro, à espera do aceno a distância, é convite à invenção conjunta – enquanto “ele frequenta os extremos do dia”, ela tateia os abismos da noite: “(Espera: estou inventando uma língua / para dizer o que preciso)”. Cada começo – mesmo que provisório – exige uma nova língua, uma espécie de língua estrangeira dentro do país natal e no interior da língua materna.

É que ela (a língua?) está, também, em trânsito: “Em viagem na própria cidade ela procura sentir / a respiração da casa”. Por isso, os poemas tentam captar a realidade da experiência, alcançar o verdadeiro sentido de habitar, de pertencer, de fixar-se, com toda a sua instabilidade, os desejos de mobilidade e mudança, rotas de fuga e planos de emergência. Afinal, estamos sempre à procura da casa, do sítio onde pousar o cansaço, em que seja menos difícil respirar e

sair seja antes de tudo voltar. É nesse lugar que, como disse Gaston Bachelard em sua *Poética do espaço*, “nos enraizamos, dia a dia, num ‘canto do mundo’”. E ainda: “Pelos poemas, talvez mais do que pelas lembranças, tocamos o fundo poético do espaço da casa”, que, nos versos em questão, aparece como “uma membrana entre o corpo e a noite / um filtro para as formas do mundo / anteparo contra os golpes do dia, onde as vigas / se põem a cantar”. No canto, reunimos o disperso, afastamos as contingências, descobrimos a casa, que nunca é apenas a casa. O contorno de uma casa é o seu entorno:

Quando alugamos um apartamento alugamos  
 uma paisagem alugamos vizinhos com os quais  
 cruzamos no elevador a temperatura das manhãs  
 determinados barulhos certas incidências  
 do sol poeira alugamos as palavras  
 que nos dirigem os porteiros as distâncias relativas  
 dos lugares que frequentamos alugamos os lugares  
 que passamos a frequentar o cheiro de tinta o toque  
 dos tacos alugamos o direito de dizer que aí moramos  
 o salvo-conduto para entrar e sair e mesmo a permissão  
 para morrer aí alugamos a memória futura  
 de um apartamento e o direito de metê-lo  
 num poema

Assim esses poemas, *correspondidos* porque respondidos *com* e *ao* outro para *si*, em fina sintonia. Endereçar-se, como mostra Foucault naquele mesmo ensaio, é um ato duplo: “a carta enviada atua, em virtude do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como atua, pela leitura e a

releitura, sobre aquele que a recebe”. Assim a casa de Ana Martins Marques e Eduardo Jorge, nela preservados os passos com os quais cada um, a seu modo, dança no (des)compasso que a fundamenta. Assim a minha casa, nossa, “minha casa é meu cansaço / minha miopia / minha artrite [...] minha casa é o mar / aberto / [...] minha casa é aquele mergulho aquele dia”. Assim, a casa: “um dia você retorna / e a casa não está lá / está apenas seu molde / casca ou carcaça”. Era mesmo engraçada, não tinha teto, não tinha nada.



## **Pluralidade singular**

*Desdizer e antes*, de Antonio Carlos Secchin

Ricardo Vieira Lima\*

O recente lançamento de *Desdizer e antes* (2017), suma poética que reúne um livro inédito e a produção anterior, minuciosamente revista para a nova edição, do poeta, crítico e professor carioca Antonio Carlos Secchin, me parece bastante oportuno, pois reabre a possibilidade, após quinze anos de silêncio (o último livro, *Todos os ventos*, é de 2002), de se refletir acerca da representatividade e do lugar ocupado por sua obra, no âmbito da poesia brasileira contemporânea, além de permitir a correção de certos equívocos críticos que, ao longo do tempo, foram criados em torno do autor.

Convém, antes de mais nada, situar, em termos cronológicos e estéticos, a lírica secchiniana, uma vez que é da fusão de várias linhagens poéticas que tiveram início no período clássico, passaram pela modernidade e chegaram aos nossos dias, que se abastece a poesia do autor, em sua pluralidade singular.

Pluralidade singular esta que, todavia, não tem sido suficiente para evitar certa confusão de parte da crítica literária brasileira, no tocante à recepção dessa poesia, a qual, com frequência, vem sendo associada, erroneamente, à tradição formalista das chamadas Gerações 60, 70, 80 ou 90. Isto, em razão

\* Doutorando em Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

de três motivos: primeiro, pelo fato de o autor possuir amplo domínio no uso das formas fixas – ainda que essa *expertise* também se estenda a vários outros tipos de formas poéticas, como se verá adiante –; em seguida, por haver sido amigo e por ter trabalhado, durante alguns anos, na editoria da revista *Poesia Sempre*, com o poeta, crítico e tradutor Ivan Junqueira (1934-2014), este sim um típico e notável artífice de dicção solene e clássica, integrante da Geração 60. O terceiro e último fator que contribuiu para essa equivocada associação resulta do fato de Secchin haver analisado detidamente as obras dos nomes mais representativos do segmento discursivo-formalista das referidas Gerações 60, 70, 80 e 90, tendo, inclusive, dividido espaços político-literários com alguns deles.

Uma simples passada de olhos no sumário é suficiente para que o leitor perceba a importância do critério cronológico para a organização de *Desdizer e antes*. Como o próprio título indica, Secchin adotou uma ordem temporal decrescente. A seção de abertura *Desdizer* reúne inéditos escritos entre 2003 e 2017, ao passo que as seções posteriores são constituídas pelos seguintes volumes: *Todos os ventos* (lançado, como se disse, em 2002); *Diga-se de passagem* (1988); *Elementos* (1983) e *Ária de estação* (1973).

Assim, quem se der ao deleite de percorrer o livro atual, de ponta a ponta, facilmente notará que o experiente e reconhecido poeta Secchin de hoje já estava no jovem Antonio Carlos de ontem. Isto, quanto ao domínio de linguagem e à medida da expressão poética. Não por acaso, o crítico e ensaísta José Guilherme Merquior, em célebre artigo publicado internacionalmente, em 1975, analisando “a nova poesia brasileira” da época, afirmou: “Em Antonio Carlos Secchin, já começa a boa poesia – a bem dizer ainda indecisa entre

a imaginação do símbolo e a verdade alegórica – da geração de 70” (*O fantasma romântico*, 1979, 149). Ressalto que, para o autor de *A astúcia da mimese*, “boa poesia” era aquela produzida com maior liberdade estética, isto é, a que não se deixava prender às amarras formais do “neoparnaso da Geração de 45” (p. 135), bem como dos “experimentos ditos de vanguarda (concretos, neoconcretos, práxis, poesia-processo)” (p. 135).

Pouco tempo depois, a alta qualidade poética e a independência artística, alcançadas por Secchin ainda muito cedo, garantiram-lhe presença na histórica antologia *26 poetas hoje* (1976), a bem-sucedida plataforma de lançamento, no mercado editorial brasileiro, da chamada “poesia marginal”. Apesar de não ser um adepto da poesia-mimeógrafo, Antonio Carlos Secchin teve uma dezena de poemas (quase todos retirados de *Ária de estação*) escolhidos pela organizadora da coletânea, a professora e crítica Heloisa Buarque de Hollanda, que baseou sua seleção geral num desejo mais amplo de “recuperação do coloquial”, introduzido na poesia brasileira pela primeira geração modernista (*26 poetas hoje*, 2ª ed., 1998, 13). Por esse motivo, Heloisa decidiu não se restringir aos poetas da contracultura: também incluiu poetas como Secchin, Capinam e outros, os quais, “de forma diferenciada e independente” (p. 14), responderam “de modo pessoal e curioso à filiação cabralina ou a fases significativas da evolução modernista” (p. 14).

*Desdizer e antes* mostra exatamente isso: um poeta que, desde seu aparecimento, vem dialogando, através de uma dicção pós-moderna, com as mais variadas e sucessivas matrizes poéticas, sem jamais perder sua identidade, sua cara própria. Nesse sentido, Antonio Carlos Secchin nunca foi um poeta de *fases*, mas um poeta de *faces*. Quando “veste a pele” de um determinado autor ou estilo, é

sempre para homenageá-lo, mas, simultaneamente, para *desdizê-lo*. Do contrário, o resultado seria mero pastiche.

Leiam-se, por exemplo, os poemas “A João Cabral” (uma das grandes obsessões secchinianas), “Aviso” e “Poema”, todos de *Ária de estação*. No primeiro, o poeta da pedra, do deserto, da aridez na linguagem, é deslido em clave bucólica, surrealizante e intensamente metafórica, algo muito distinto da costumeira *secura cabralina* (não obstante Secchin tenha mantido, na maioria dos versos do poema, o metro octossilábico e organizado as estrofes em quadra, duas marcas formais incontestáveis do autor de *A educação pela pedra*): “O engenheiro debruçado / sobre o som horizontal das praias / ordena o ritmo das ondas / constrói os vértices do verde. // O engenheiro debruçado / sob o prisma dos areais / caligrafa a voz do vento / amestrando o som do cais” (p. 177). Já “Aviso”, curioso poema-colagem, resultado feliz do uso da técnica de apropriação de um *objet trouvé*, um *ready-made*, foi simplesmente “extraído de anúncio do *Jornal do Brasil*, 5/10/69”: “Desfiz noivado / vendo sem uso / almofadas soltas / jogo / mesinha mármore rosa / cama sofá arquinha” (p. 176). Escrito à maneira oswaldiana, embora despido de qualquer tipo de blague, o poema-anúncio minimalista conta uma história de amor às avessas. O dramático segundo verso, “vendo sem uso”, denuncia melancolicamente a inutilidade de objetos, em tese, destinados ao enxoval de um casamento que não passou dos preparativos. Por fim, “Poema”:

no drama	a tosse
na grama	a posse
na trama	a greve
na cama	o breve

(p. 188)

Mistura rara e ousada de poesia concreta e poesia marginal – duas linhas de força bastante antagônicas e aparentemente inconciliáveis, na época –, “Poema” resume bem o espírito dos turbulentos anos 1970: repressão, luta política, sexo e amor livres. Observe-se que, apesar do espaçamento em cada verso, juntos eles formam uma quadra tetrassilábica, de rimas paralelas (esquema AABB) e significados dialógicos em versos alternados: “tosse” rima com “posse” e “greve” rima com “breve”, sendo que o primeiro verso dialoga com o terceiro e o segundo com o quarto, isto é, nas passeatas, “greves” e protestos organizados por estudantes e operários, era comum o uso de bombas de efeito moral e coquetéis molotov, os quais provocavam falta de ar e muita “tosse” nos envolvidos. Quanto ao amor e ao sexo, vários jovens experimentavam, pioneiramente, práticas libertárias (um contraponto ao “sufoco” político em que viviam), nas quais o amor também era feito em grupo ou ao ar livre (“na grama a posse”), mas, quase sempre, de modo efêmero (“na cama o breve”).

*Ária de estação* já revelava, portanto, um poeta em busca da *outridade*. “Eu é um outro”, anunciou Rimbaud, em sua famosa “Carta do vidente” (*Correspondência*, 2009, 38). Mas um poeta que, a exemplo de Mário de Sá-Carneiro, também sempre soube que: “Eu não sou eu nem sou o outro, / Sou qualquer coisa de intermédio” (*Poesia*, 1995, 66). Eis uma das sínteses do processo secchiniano de apropriação/desleitura do texto alheio e de seu *autodesdobramento do eu*, embora com a preservação de uma voz própria, única. E, por falar no poeta lisboeta de *Indícios de oiro*, é importante frisar que Secchin, desde seu primeiro livro, vem dialogando regularmente com a melhor tradição da poesia portuguesa: da lírica medieval trovadoresca (v. “Cantiga”, p. 183), passando por Camões (v. “A ilha”, p. 180; “Linguagens”, p. 169; “Soneto das luzes”, p. 170; “Sete anos de

pastor”, p. 127) e Pessoa (“A Fernando Pessoa”, p. 178; “Margem”, p. 125; “Na antessala”, p. 17), até chegar, mais recentemente, a Eugénio de Andrade (“Uma prosa súbita”, p. 27).

Dos lusitanos, talvez Secchin tenha herdado uma boa dose de melancolia e angústia – características facilmente encontráveis em toda a sua obra. Na de estreia, essa marca é mais frequente. Logo no primeiro poema, o eu lírico confessa: “No tempo de minha avó / meu feijão era mais sério” (p. 173). Não obstante, havia alguma alegria, ainda que interna: “Mas eu era feliz, / dentro da criança o outono dançava” (p. 173). Os dois poemas seguintes, “Inventário” e “Infância”, descrevem, respectivamente, um espaço sufocante, povoado por um “urso caolho”, um “piano antigo” com “seu silêncio de madeira / cheio de fugas para brincar lá fora” (p. 174) – a *fuga*, aqui, tem um sentido duplo, já que também se refere a um estilo de composição musical escrita para piano –, um “passarinho morto na janela que nem um tambor quebrado” (p. 174), e um cotidiano duro, sem liberdade: “A vez de quem nunca outro após / além daqui, jamais rios” (p. 175). A estranheza das imagens e até da sintaxe ajuda a matizar a carga negativa do que está sendo dito.

Resignado, o eu lírico apenas observa a vida lá fora (“Ver”): “O dia. Arcos da manhã / em nuvem. Riscos de luz / sobre vidros arriados. // O claro. A praia armada / entre a sintaxe do verde. // Áreas do ar. Aves / navegando as lajes / do azul” (p. 179). Neste, e no admirável poema seguinte, “A ilha” – aqui, o eu lírico abandona a contemplação e se metamorfoseia na natureza –, escrito em terça rima, com o *métron* oscilando, na média, entre o decassílabo e o dodecassílabo, em diálogo indireto com Dante, Camões e Jorge de Lima, já estão presentes os *quatro elementos* que originariam o segundo livro do autor: a *água* – nos dois poemas, representada

por palavras e expressões como “praia” (“Ver”), “mar”, “maresia” e “tempo de água” (“A ilha”) –; a *terra* – representada por palavras e expressões como “lajes” e “sintaxe do verde” (“Ver”), “ilha”, “areia”, “selva” e “terra construída” (“A ilha”) –; o *fogo* – representado por palavras e expressões como “o claro” e “riscos de luz” (“Ver”), “luzes bravias” (“A ilha”); o *ar* – representado por palavras e expressões como “áreas do ar” e “arcos da manhã em nuvem” (“Ver”), “frio”, “barco só de vento” e “caminho de ser vento” (“A ilha”).

Ao proferir uma conferência sobre Hölderlin, em 1936, Heidegger definiu a poesia como sendo “a fundação do ser pela palavra” (*Explicações da poesia de Hölderlin*, 2013, 51). Em outra ocasião, o filósofo alemão afirmou que “a linguagem é a casa do ser” (*Sobre o humanismo*, 1967, 24) e que a “linguagem é ela mesma poesia em sentido essencial” (*Caminhos de floresta*, 2012, 79). Ser e poesia. Linguagem e palavra. Essa relação íntima, originária, essencial, entre o ser, a poesia e a materialidade da linguagem, através do uso das palavras, permeia o conjunto de poemas escritos por Antonio Carlos Secchin, num período de quase dez anos (1974-1983), e que resultaram na publicação do livro *Elementos*.

Nesse sentido, o volume é a radicalização do processo lírico iniciado pelo autor nos referidos poemas “Ver” e “A ilha”. Partindo da teoria cosmogênica dos quatro elementos clássicos, tida como a primeira forma de *pluralismo* (palavra muito cara, como se viu, ao nosso bardo carioca) e formulada por Empédocles de Arigento (490-430 a.C.) – o último filósofo e pensador pré-socrático grego a escrever em versos, autor do poema *Sobre a natureza* –, Secchin planejou minuciosamente e compôs um longo poema, dividido em quatro partes (“Ar”, “Fogo”, “Terra” e “Água”), as quais, por sua vez, se subdividem individualmente em seis segmentos.

Referência obrigatória em várias obras, nos campos filosófico, literário e das artes visuais, os quatro elementos foram retomados por Secchin de um modo muito peculiar: se para os gregos que seguiam a tradição pitagórica e aristotélica havia ainda um “quinto elemento”, chamado de “quintessência”, por ser o elemento “perfeito”, cósmico, responsável pela criação do sol, da lua, do céu e das estrelas – no caso, o *éter*, que negaria a ideia de *vácuo* na natureza –, para Secchin esse elemento é a *linguagem*, que se consubstancia por intermédio do uso da *palavra* (o *Verbo*, que, de acordo com a tradição bíblica, propiciou a *Criação*), resultando na *criação poética*. Assim, nesse poema a linguagem é manejada de forma densamente metafórica, com o objetivo de recriar os quatro elementos (ou o real). Contudo, logo no início do processo, o poeta percebe que isso jamais será possível: “O real é miragem consentida, / engrenagem da voragem, / língua iludida da linguagem / contra o espaço que não peço. / O real é meu excesso” (p. 131).

A partir dessa constatação, Secchin, de modo original e em versos antitéticos, lapidares, elabora uma aventura metalinguística de teor fortemente existencial, algo até então pouco explorado na literatura da época: “Palavra, / nave da navalha, / gume da gaiola, / invente em mim / o avesso do neutro / o não assinalado, / o lado além / do outro lado” (p. 135). [...] “Toda linguagem / é vertigem, / farsa, verso fingido / no desígnio do signo / que me cria, ao criá-lo. / [...] O que eu calo e o que não digo / acompanham meu percurso. / Respiro o espaço / fraturado pela fala / e me deponho, inverso, / no subsolo do discurso” (p. 145). Mas, como qualquer outra aventura, a intelectual também não é isenta de riscos: “Entre a crise e a caça / dizer / me gasta. // Entre a dor e a queda / um ser / me nega. // Entre forma e fissura / viver / me anula” (p. 153). Ao final, o eu lírico chega

a uma conclusão melancólica: “Palavra, / não me encantas nem te iludo. / Te cancelo no meu sono indecifrável, / que, mudo, é dexistência do profundo – e é tudo” (p. 152). Note-se que o poeta grafou *dexistência*, com “x” mesmo, criando, dessa forma, um neologismo que parece expressar algo como uma espécie de *renúncia ao existir em profundidade*, a qual pode ser interpretada, por sua vez, como um ato de renúncia à poesia.

Esgotado o caminho da experimentação de linguagem e, diante desse impasse poético-existencial, Secchin optou por um silêncio que duraria quase cinco anos. Nesse período, dedicou-se à publicação de sua tese de doutorado sobre João Cabral, ao exercício da crítica literária em jornais e revistas, à bibliofilia (uma de suas grandes paixões) e, principalmente, ao magistério universitário.

A volta à poesia ocorreu de forma curiosa e discreta, com a publicação de uma simples plaquete, em edição fora do comércio, contendo apenas oito poemas. Era como se o poeta, após uma experiência-limite, quisesse recomeçar do zero, sem qualquer compromisso com uma pretensa carreira literária destinada ao êxito calculado. Enfim, escrito em meio a tanta liberdade, *Diga-se de passagem* revelou, a pouquíssimos leitores e através de uma quantidade mínima de textos, um poeta amadurecido, renovado, disposto a se desdizer novamente. Adotando uma nova perspectiva, Secchin abriu-se de vez ao humor – tendo em vista que, de forma isolada, “Linguagens” (p. 169) e “Soneto das luzes” (p. 170), compostos entre 1974 e 1982, já apontavam para esse viés – e buscou uma maior comunicabilidade com os leitores, inclusive no tocante à metalinguagem.

“Biografia”, poema paradigmático que abre o folheto, acabou se tornando a profissão de fé secchiniana: “O poema vai nascendo / num passo que desafia: / numa hora eu já o levo, / outra vez

ele me guia. // [...] / O poema vai nascendo / sem mão ou mãe que o sustente, / e perverso me contradiz / insuportavelmente. // Jorro que engole e segura / o pedaço duro do grito, / o poema vai nascendo, / pombo de pluma e granito” (p. 121). Se os primeiros versos abordam a questão da eclosão da poesia e da autonomia do texto frente a seu autor, é no último verso de “Biografia” que se encontra a chave do processo criativo de Antonio Carlos Secchin: enquanto o “pombo” representa a *liberdade* do autor na experimentação de diversas formas poéticas, a “pluma” e o “granito” simbolizam, respectivamente, a *leveza* e a *densidade*, características dialeticamente opostas, mas que, na poética secchiniana, se harmonizam, visando a uma conciliação dos contrários. Desse modo, o artista que compõe versos meditativos, graves, *densos*, é o mesmo que, em outro momento, elabora poemas irônicos, *leves*, autorreferenciais ou não. Em verdade, segundo Kierkegaard, citado indiretamente por Jean Starobinski, “a ironia não é a força que vence a melancolia: é somente sua outra face” (*A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza*, 2016, 306).

Com efeito, essa outra face, a partir de *Diga-se de passagem*, assume uma importância crescente no conjunto da obra poética do autor. Dos oito poemas que compõem esse livro, três são da família das *plumas* (“Remorso”, “Notícia do poeta” e “Ou”); três, da família dos *granitos* (“Margem”, “Cintilações do mal” e “Sete anos de pastor”); e dois, uma conjugação de ambos (“Biografia” e “Mulher nascida de meu sopro”). Em “Remorso” (p. 122) e em “Notícia do poeta” (p. 125), Secchin ironiza, numa linguagem próxima a notícia de jornal, parnasianos e simbolistas, relativizando assim a importância dos julgamentos e das classificações referentes aos estilos de época, preconizados pelos manuais de literatura.

Já “Sete anos de pastor” glosa brilhantemente o clássico soneto de Luís de Camões “Sete anos de pastor Jacob servia”, escrito no final do século XVI, com base em famoso episódio bíblico (*Gênesis*, cap. XXIX, vers. 20).<sup>1</sup> Utilizando-se da mesma forma poética consagrada em língua portuguesa por Camões (soneto em decassílabo heroico), Secchin inova, dando voz a um Jacob amargurado (muito distante do pastor que, durante anos, prestara vassalagem a seu tio e suserano), que não hesita em falar de sua intimidade conjugal diante de Labão, “o putto”, a quem finalmente confronta: “Penetro Lia, mas Raquel me move, / faz meu corpo encontrar toda alegria. / Se tenho Lia, a pele não navega / em nada além de nada em névoa fria. // [...] / Labão, o putto, perdoai-me esse instante, / adoro a dor que doer em minha amante. / Vou cravar-lhe um punhal exausto e certo, // doar seu sangue ao livro e à ventania. / Quieta Lia será terra em que os cavalos / vão pastar, sob a serra e o deus do dia” (p. 127). A crueldade das palavras que saem da boca de Jacob só não é maior do que a beleza dos versos que saem da pena secchiniana.

Tamanha perícia no manejo da linguagem poética pode ser vista, ainda, em “Mulher nascida de meu sopro”, poema tragicômico ousado e incomum, que ultrapassa a forma poética do soneto por ter um verso a mais. Não possui rimas, mas seu ritmo é intenso, com métrica oscilando entre o hexassílabo e o verso bárbaro, predominando, todavia, o hendecassílabo. No texto, um eu lírico envergonhado celebra a mulher amada e lamenta a falta de plenitude dessa paixão. Nada demais, não fosse ela... uma boneca erótica de borracha: “Mu-

<sup>1</sup> Registre-se que o soneto de Camões também não é fiel ao episódio bíblico, uma vez que, de acordo com o livro do *Gênesis*, apenas nove dias depois de haver encontrado Lia em seu leito de núpcias, Jacob conseguiu obter de Labão uma autorização para se casar com Raquel.

lher nascida de meu sopro, / na mistura da paixão e da borracha, / [...] / Imprimo nos lençóis o formato do teu grito / duplicado por mim mesmo sobre os poros / que resistem no teu corpo esvaziado. / Mas eu amo a senhora. / Se o meu sopro não te acende em vida certa, / se o teu riso não ressoa nas vidraças, / encaixo no teu braço minha jaula e teu naufrágio, / escavo em teu pescoço nosso abraço clandestino” (p. 124).

O volume seguinte, *Todos os ventos*, reafirmou as características e a alta qualidade da poesia do autor. Publicado por uma tradicional editora comercial, e em larga tiragem, reuniu a poesia anterior de Secchin, acrescida, na época, de 35 novos poemas e uma seção de aforismos retirados de seus livros de crítica. Enfim, aos 50 anos de idade, o poeta era amplamente divulgado, lembrando o surgimento tardio, meio século antes, de dois ilustres antecessores: Dante Milano e Joaquim Cardozo. A obra ainda consagrou o autor como um dos grandes sonetistas da língua portuguesa na contemporaneidade. Em “Cisne” (p. 66), por exemplo, que presta tributo à memória de Cruz e Sousa, Secchin retoma, em grande estilo, as querelas entre parnasianos e simbolistas. Aqui, vale lembrar o que disse certa vez o crítico Wilson Martins: “O Simbolismo foi uma ilha cercada de Parnasianismo por todos os lados” (“No Parnaso”. *O Globo*, 8/1/2005). Na seção “Dez sonetos da circunstância”, a troca da preposição “de” por “da” já indica que os poemas que a compõem não são de ocasião, efêmeros ou fortuitos. São textos densos, reflexivos, que vão do insólito erotismo existencialista de “A luz maciça...” (p. 79), passando por um magnífico quarteto de sonetos proustianos, formado por “O menino se admira...” (p. 80), “De chumbo eram somente dez soldados” (p. 82), “A casa não se acaba...” (p. 84) e “Estou ali...” (p. 85), ao extraordinário humanismo de “Com todo o amor...”

(p. 87). A ironia tampouco ficou de fora, a exemplo dos divertidos e argutos poemas “É ele!” (p. 65), “Um poeta” (p. 68), “Trio” (p. 70), “Colóquio” (pp. 72-3), “Sagitário” (p. 100), “Repente” (p. 101) e “O banquete” (pp. 107-8).<sup>2</sup> O resultado não poderia ser outro: *Todos os ventos* arrebatou o Prêmio de Poesia da Academia Brasileira de Letras; dois prêmios da Fundação Biblioteca Nacional; outro do PEN Clube do Brasil, além da medalha Carlos Drummond de Andrade, da União Brasileira de Escritores.

*Desdizer e antes* recoloca toda a poesia de Antonio Carlos Secchin em circulação, após um intervalo, como se disse, de quinze anos – período em que o autor voltou a se dedicar, com afinco, ao ensaísmo, à crítica literária, ao magistério superior e à atividade de palestrante –, mas, desta vez, com nova e sofisticada roupagem: o volume, editado em capa dura pela carioca Topbooks, ganhou um elegante e exclusivo projeto gráfico de Waltercio Caldas, um dos maiores artistas visuais do país. Além dos livros anteriores, Secchin acrescentou 31 novos poemas, divididos em três seções. A quarta seção é composta pelo depoimento “Escutas e escritas”, por meio do qual o autor resume e reflete acerca de sua própria trajetória poética. “*Na antessala*”, poema que abre a primeira seção (formada por um total de vinte textos), dialoga diretamente com “*Poema-sáida*” (daí o itálico nos dois títulos), único poema da terceira seção. A segunda seção é composta por “Dez sonetos desconcertados”. De acordo com o próprio Secchin, a primeira seção corresponde à “entrada”, ao passo

<sup>2</sup> *Todos os ventos* recebeu uma abundante fortuna crítica, o que dispensa maiores comentários. Em artigo intitulado “Amálgama criativo: o ensaísmo poético e a poesia crítica de Antonio Carlos Secchin”, publicado no volume *Secchin: uma vida em letras*, organizado por Maria Lucia Guimarães de Faria e Godofredo de Oliveira Neto (2013, pp. 87-97), tive oportunidade de analisar detalhadamente o livro em questão.

que a terceira corresponde à “sobremesa”. Entre as duas, digo eu, se encontra o “prato principal”. Ao leitor, é bem servida, no todo, uma rara iguaria poética.

Se “*Na antessala*” o poeta afirma e nega (diz e desdiz) sua capacidade de autoria, no “*Poema-saída*” alerta quem o lê: “Num poema insinuei: / me leia desconfiado” (p. 57). Apesar desse jogo de máscaras, o autor tem ciência – e seus leitores também – de que sua assinatura é pessoal: “uma escrita / é uma escuta / feita voz” (p. 71), afirmara ele, acertadamente, em “Cinco”, no livro anterior, dissipando qualquer possibilidade de dúvida. No que tange aos “Dez sonetos desconcertados”, a referência é nítida aos “Dez sonetos da circunstância” de *Todos os ventos*, embora dessa vez o conjunto seja menos coeso. Outra diferença, bastante salutar, diz respeito ao tom da fala do eu lírico em alguns desses novos sonetos, em que, a exemplo da dicção de um Paulo Henriques Britto, é lançado “um abutre no cadáver do sublime” (p. 37), sobretudo em “Soneto desmemoriado” (p. 48) e no par de “Soneto[s] da boa vizinhança”: “Doutor José, como vai, tudo bem? / E como vai a distinta família? / Cordiais saudações a dona Hercília, / a Marly manda um abraço também. / [...] / O camarão custa os olhos da cara. / Frequento o Zona Sul, porém sou fã / das grandes promoções do Guanabara” (p. 49).

Ao final de *Desdizer e antes*, o leitor se sentirá recompensado, por haver tido a possibilidade de degustar os frutos de uma carreira poética vitoriosa que, iniciada em 1969 (ano em que Secchin começou a escrever seus poemas), já dura quase cinquenta anos. Uma vida inteira que poderia ter sido, e foi. “Operário do precário”, Antonio Carlos Secchin sabe que não se vive *da* poesia, mas sim *para* a poesia, como bem o demonstram os versos finais do antitético “*Poema-saída*”:

*Sei apenas que escrever  
nunca me apontou saída.  
Mas ainda assim é nisso  
que apostei a minha vida.*

(p. 57)



## Um livro porreta

*Movimento Pornaso*, de Diego Moreira & Zé Amorim

Wilberth Salgueiro\*

Não é todo dia que um livro – diferente, ousado, precioso – como este *Movimento Pornaso* (2017) nos cai em mãos. Desde o título, já temos um pouco do que ele é: poemas de tom e tema pornôs (mas não somente) em formatos elaborados, como se parnasianos fossem. Mas o hilário neologismo, que por si só desmente a sobriedade da caretice parnasiana, também antecipa o traço cômico que acompanha todo o livro: são muitos os poemas que conseguem o raro feito de produzir riso no leitor. E, seguindo a tradição dos poemas fesceninos, em que eros e riso copulam sem cessar, há de igual modo a presença constante de alusões a textos e autores, dando à obra aquele tanto de legitimação que, em geral, a tribo dos poetas pede e até mesmo exige (alguns escondem ou disfarçam o que os concretos chamam de paideuma; outros, despudorados, explicitam a fonte de suas paródias: porque o pornô, a um tempo, homenageia e sacaneia).

Na verdade, não há melhor resenha para *Movimento Pornaso* do que o texto do mestre Glauco Mattoso na abertura do livro – “Fescenninidade na contemporaneidade”. Ali, com a verve e a cultura que lhe são peculiares, Glauco desfila, ou destila, parte da trupe que engenhou versos à feição destes de Diego Moreira & Zé Amorim: Eduardo Kac, Cairo Trindade, Bráulio Tavares, sem

\* Professor titular de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

descurar dos históricos Gregório de Matos, Laurindo Rabelo e Zé Limeira, ou ainda os clássicos Catulo, Marcial e Aretino. A lista é bem maior, naturalmente, e pode ser bastante ampliada em consulta às conhecidas coletâneas de Alexei Bueno (*Antologia pornográfica: de Gregório de Matos a Glauco Mattoso*, 2004) e Eliane Robert Moraes (*Antologia da poesia erótica brasileira*, 2015). O autor de *Centopeia* aponta que, “na pennipotente veia amorimoreiriana, [...] eruditismo e chulismo podem concretizar a perfeita *synthese dialectica*” (p. 10). Talvez não tão perfeita, nem tão dialética, mas decerto a precisão dos versos visa a uma síntese inequivocamente ambiciosa.

Nos mais de cinquenta poemas da dupla de poetas catarienses, não há nenhum poema feito em dupla. Prevalece o soneto (sobretudo na mão de Diego), mas há haicais, formas livres e muitas paródias, lembrando, nesse sentido, e pela tríade pornô-humor-intertexto, o conjunto dos originalíssimos poemas escritos, em sua maioria, entre 1933 e 1935, pelos capixabas Guilherme Santos Neves (1906-1989), Paulo Vellozo (1909-1977) e Jayme Santos Neves (1909-1998), mas só publicados em livro décadas mais tarde, em *Cantáridas e outros poemas fesceninos* (1986).

A obra se abre com uma espécie de poética, “Pornaso”, soneto que dá o cartão de visita, com uma estrutura rímica em AABB / CCDD / EEF / FGG, e jogos sonoros e semânticos que se disseminarão ao longo do livro: “O posto píncaro de minha pica” (p. 13) e “Eu as [gêmeas virgens tetas] mamo mais que amiúde” (p. 13). O vocabulário – pica, cu, tetas, boceta – e a trama do soneto (preliminares, felação, cunilíngua, relação sexual) deixam para trás toda esperança do leitor que entra em busca de leveza, recato e refrigério.

O soneto seguinte, “Grego vaso”, é um esplendor, e talvez seja o exemplo mais bem-acabado do Movimento Pornaso, com a

sátira ao célebre hábito dos poetas contemporâneos de Alberto de Oliveira (“máquinas de fazer verso”, disse Oswald) de despreverem objetos, “longe do estéril turbilhão da rua” (Bilac), nos píncaros de... torres de marfim. O grego vaso aqui não é senão a privada onde o poeta descarrega o prosaico “barrego”.

Não poderia faltar, na miríade de paródias que atravessam *Movimento Pornaso*, a blague ao campeoníssimo poema gonçalvino alvo de releituras inumeráveis, a “Canção do exílio”, que aqui se transmuta em “Canção do Emílio”. Os próprios poetas se encarregam de listar alguns autores que se debruçaram menos “sobre” e mais “contra” o poema de G. Dias (Casimiro, Oswald, Murilo, Drummond, Quintana, Gullar, Paes, Cacaso etc.), mas se esqueceram de uma politizada versão, de 1978, de Luis Fernando Verissimo, que vale divulgar.

De ótima fatura é também “O pau-brasil”, dedicado ao referido Oswald de Andrade, poema em que a árvore se torna, de modo (pouco) ambivalente, a “tora dura” que “deu muita tinta”, o “pau mais cobiçado / de todo o nosso país”. A propósito, cabe lembrar, nessa seara priápica, o *insight* do terceto de Ricardo Silvestrin: “oswald / pôs o pau / brasil pra fora” (*Bashô um santo em mim*, 1988), rememorando a poesia-exportação de nosso irreverente modernista.

Mais à frente, outro clássico ganha sua versão pornasiana, com “Vou-me embora pro prostíbulo”, em que o refrão bandeiriano ganha novos rumos: “Vou-me embora pro prostíbulo / Antro de perdição sem lei / Lá fodo a mulher que quero / Quiçá a mulher do frei” (p. 22). Se na Paságarda havia “prostitutas bonitas / para a gente namorar”, o poeta pega o gancho e vai direto ao bordel exercer seus desejos libidinais. Os eufemismos líricos de Bandeira encontram na “contravenção pornasiana” a projeção da realização carnal de seu prazer.

No soneto “Nem Assis explica o chifre”, a partir da popular expressão “nem Freud explica”, o poeta se soma àqueles que, na querela se Capitu traiu ou não o narrador seminarista, se posiciona, com a pena da galhofa, com um singelo sim: “Bentinho, que era boa gente, / Morto repousa inconfundido / Sem saber quem lhe há ascendido / Às fronteiras corno tão ingente” (p. 29). A rima aparentemente fácil – “gente / ingente” – se revitaliza pelo surpreendente do termo raro e mesmo erudito, tendo “ingente” os sentidos de “enorme”, “desmedido”, como deveria ser o corno do casmurro personagem machadiano.

O melodioso “A valsa”, de Casimiro de Abreu, com suas dezenas de versos de duas sílabas, recebe a hilária versão “A falsa”. Lá no poema romântico, a musa se desfaz de amores, na dança, por um terceiro, que não seu cantor; aqui, no poema contemporâneo, à musa já se acusa de, “no leito / perfeito” (p. 30), estar em gozo “pra outro / Romeu” (p. 31). O traído é figura frequente em poemas do tipo, como se rir de tal condição alheia funcionasse como uma espécie de sublimação daquilo que não se quer para si.

A bacante festa de paródias não para: Camões, Juvenal, Gregório, Álvares, Cruz e Sousa e mais um punhado de citações que não têm fim. O arquicitado poema de Quintana ganha uma deliciosa e bem-humorada versão de Zé Amorim: “Esses todos que aí estão / Atrasando a minha vidinha, / Eles passarão, / Eu passarinha!” (p. 39). Quando um poema atrai para si os holofotes da paródia (como este de Quintana), é que ele já trilha os rumos que levam ao lugar de clássico.

Há trocadilhos fáceis, como “fá-lo-ia”, “é-pica” e “poliglota / poligrota”, mas faz parte do ofício pesar a mão ali e acolá, em busca do efeito do ridículo, da zombaria, da satisfação rápida. Ainda hoje,

palavrões e obscenidades provocam, no espaço da arte, o prazer de ver que nem todo interdito está sequestrado ou excluído de toda manifestação de linguagem. A arte e a poesia, em especial, tornam-se um espaço (desde que fora das mídias de massa) em que tudo ou quase tudo pode, em que o trânsito e a transa entre os envolvidos se dão de modo mais alegre e desrecalcado.

Ao contrário do que alguns incautos apressados imaginam, a melhor poesia dita erótica e mesmo pornô não quer excitar sexualmente o leitor, mas, antes, acionar nele e para ele a reeducação de sentidos, a partir do contato com uma linguagem mais radical, porque foge à estética do decoro e do bem-comportado, e mais imprevisível, porque – a despeito de estar em versos – foge ao lirismo comedido, complacente e aburguesado de grande parte da produção poética contemporânea. A essa poesia de alta voltagem erótica, pertencem Drummond, Hilda Hilst e Waldo Motta, e ainda Glauco Mattoso, Leila Mícolis e Paulo Franchetti, cujos livros *Escarnho* (2009) e *Mal d'orrore* (2011) estão a pedir estudos.

Como se evidenciou, o gesto da citação intertextual em *Movimento Pornaso* é frequente, é mesmo capital em seu objetivo de abalar cânones, dando-lhes inusitadas direções. Linda Hutcheon apontava, em *Uma teoria da paródia*, que, "se o receptor não reconhece que o texto é uma paródia, neutralizará tanto o seu *ethos* pragmático como a sua estrutura dupla" (1989, 39), ou seja, se o poema paródico depender exclusivamente do repertório do leitor em reconhecer o poema parodiado, o risco do logro aumenta (ambos, poema e leitor, sairão logrados). No entanto, Diego Moreira & Zé Amorim pinçam obras bem conhecidas da tradição poética brasileira, e raro será o leitor que – tendo este livro em vista – não saberá decodificar a citação em movimento (mais ou menos visível).

Embora irregular, considerando a difícil equação que é harmonizar a contento a elaboração de poema, em especial quando paródico, em chave a um tempo pornoerótica e humorada, o saldo do livro *Movimento Pornaso* é sem dúvida bastante positivo, e se alinha à alta estirpe de poetas que, com mais ou menos vigor, com maior ou menor uso do chamado chulo, com ou sem humor, quiseram pôr no verso aquela verve picante que ora espanta, ora diverte, às vezes vira tesão, mas o que mais faz é provocar o pensamento de quem sabe que cada corpo só se excita conforme pode.