

Junho | 2019

ISSN 1984-7556

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

21



UFRJ

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

ARTIGOS

MARIO CESAR NEWMAN DE QUEIROZ
MAURICIO CHAMARELLI GUTIERREZ
MORGANA CHAGAS FERREIRA
THAIS KUPERMAN LANCMAN

ENSAIOS

CLARICE GOULART PEDROSA
MARINA BEATRICE FERREIRA FARIAS & IZABELA GUIMARÃES GUERRA LEAL
MAURA VOLTARELLI ROQUE
TAINARA QUINTANA DA CUNHA

ENTREVISTAS

ANDRÉIA DELMASCHIO
por Vitor Cei
TCELLO D'BARROS
por Renata Barcellos

RESENHAS

ALEXANDRE BRAGA
MARIA INÊS PINHEIRO CARDOSO
MARINA RUIVO
PAULO FERRAZ
WLADIMIR SALDANHA

Junho | 2019

ISSN 1984-7556

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

21



UFRJ

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

Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea

www.forumdeliteratura.com

Publicação do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ

ORGANIZADORA DESTE NÚMERO

Anélia Pietrani, UFRJ, Brasil

EDITOR-CHEFE

Dau Bastos, UFRJ, Brasil

EDITORAS-ADJUNTAS

Anélia Pietrani, UFRJ, Brasil

Maria Lucia G. de Faria, UFRJ, Brasil

EDITORES-SENIORES

Alcmeno Bastos, UFRJ, Brasil

Rosa Gens, UFRJ, Brasil

EDITORES-ASSISTENTES

Ricardo Vieira Lima, UFRJ, Brasil

Rodrigo Lopes da Fonte, UFRJ, Brasil

Thaís Velloso, UFRJ, Brasil

EQUIPE DE REVISÃO

Bruno Santos Pereira, UFRJ, Brasil

Felipe Ribeiro, UFRJ, Brasil

Gustavo Rocha, UFRJ, Brasil

Lyza Brasil Herranz, UFRJ, Brasil

Marcelo Maldonado, UFRJ, Brasil

Pedro Vieira de Castro, UFRJ, Brasil

Sthefane Pinheiro, 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

Italo Moriconi, UERJ, Brasil

Jacqueline Penjon, Universidade Sorbonne,

França

Joachim Michael, Universidade de

Hamburgo, Alemanha

Karl Erik Schøllhammer, PUC-Rio, Brasil

Leonardo Tonus, Universidade Sorbonne,

França

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

Avenida Horácio Macedo, 2.151, Sala F-319

CEP: 21941-917, Rio de Janeiro, RJ

55 21 3938-9750

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

7

Artigos

De onde vem tanta vagina? Xibunguismo e
perversão na poesia vaginal de Glauco Mattoso

Mario Cesar Newman de Queiroz
15

Roberto Correa dos Santos: a traça, o traçado da obra

Mauricio Chamarelli Gutierrez
31

Contornos de *A palavra nunca*:
o gênero conto em Eric Nepomuceno

Morgana Chagas Ferreira
49

Mira Schendel: personagem e propositora de
reflexões na ficção de Rodrigo Naves

Thais Kuperman Lancman
69

Ensaaios

O perseguidor na construção do sujeito marginalizado:
leitura de tensões sociais a partir dos contos “O perseguidor”,
de Julio Cortázar, e “Espiral”, de Geovani Martins

Clarice Goulart Pedrosa
81

O canto de Eliane Potiguara em *Metade cara, metade máscara*

Marina Beatrice Ferreira Farias e

Izabela Guimarães Guerra Leal
107

Ninfa volátil: as meninas escorregadias e
inacabadas de Donizete Galvão

Maura Voltarelli Roque
131

Memória e imaginação em *O risco do bordado*, de Autran Dourado
Tainara Quintana da Cunha
157

Entrevistas

Andréia Delmaschio
por Vitor Cei
187

Tchello d'Barros
por Renata Barcellos
207

Resenhas

Ruínas da diáspora
Outro lugar, de Luís S. Krausz
Alexandre Braga
225

O poeta e seus deltas: onde nasce a poesia?
O retorno de Bennu, de Majela Colares
Maria Inês Pinheiro Cardoso
229

Contos para Caio F.
O que resta das coisas, organizado por Ricardo Barberena
Marina Ruivo
241

Arquitetura para escombros
Migalha, de André Luiz Pinto
Paulo Ferraz
259

Lirismo amoroso hoje
O amor curvo, de Daniel Gil
Wladimir Saldanha
267

APRESENTAÇÃO

Anélia Pietrani*

Nossa revista inicia sua segunda década de existência com a diversidade e a vitalidade de sempre. Sua força advém do fato de que a literatura resiste nas salas de aula, nas editoras e livrarias, nas bancas de jornal e na internet, nas teses e dissertações, nos livros e e-books, nos periódicos e nos suplementos literários impressos e eletrônicos, nas ruas e nos muros da cidade, nos saraus e nas oficinas, na militância dos coletivos.

A literatura resiste em poesia, em prosa, em política – como a leitora e o leitor poderão constatar nos textos desta edição, avaliados por pareceristas *ad hoc* e preparados com a seriedade que os estudos literários merecem.

Artigos

No primeiro artigo, Mario Cesar Newman de Queiroz discute *Poesia vaginal* (2015), de Glauco Mattoso, famoso pelas tiradas transgressivas e pornográficas, autointitulado podólatra e praticante do que chama de estética xibunguista. Segundo a leitura empreendida por Newman, esse livro de cem sonetos aponta para questões relevantes, como a formulação de Lacan de que “a relação sexual não existe” e acerca das angústias da incompletude. Assim, o termo “vaginal” assume sentido mais amplo que o vocábulo “vagina”, referindo-se, em última instância, a todas as faltas da sexualidade humana.

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

Mauricio Chamarelli Gutierrez observa que a obra de Roberto Correa dos Santos desafia os limites de gênero e convoca nomes de autores e obras alheias (Clarice Lispector, Luiza Neto Jorge, Oswald de Andrade, Artaud) para os títulos e o corpo da escrita. Esse gesto de inscrição rasurada do outro é lido pelo articulista em ressonância com *la trace* derridiana: tanto como rastro originário que desconstrói a divisão presença/representação da herança e a reafirmação da crítica, quanto como tradução de *la trace* que lhe preservasse o gênero feminino do francês. A traça – inseto desconstrucionista frequente na obra do autor – é compreendida em sua transversalidade antropofágica, deglutindo e perfazendo, por entre as obras alheias, seu traçado.

Enquanto a leitura da obra de Roberto Correa dos Santos conduz à reflexão sobre a rasura da divisão tradicional dos gêneros e dos limites entre texto literário e crítico-teórico, a que vem a seguir traz à baila o gênero conto exatamente para compreender os procedimentos que fazem o conto ser um conto. Com esse objetivo em mente, Morgana Chagas Ferreira lê, em detalhes, “Telefunken”, “O último” e “Um senhor elegante”, de Eric Nepomuceno, publicados no livro *A palavra nunca* (1985), em diálogo com os escritos de Julio Cortázar e os estudos de Wolfgang Iser, por sua proposição de uma visão libertária a respeito da ficção.

O artigo de Thais Kuperman Lancman transita pela ficção de Rodrigo Naves em *O filantropo* (1998), que surge permeado pela busca de uma filosofia de vida afeita ao universo plástico, crivada de elementos biográficos, especialmente a partir da incidência do foco do autor sobre a produção de Mira Schendel, artista suíça radicada no Brasil. A articulista ressalta a originalidade desse fazer literário e a profícua interação entre as dimensões formal e temática de uma escrita que se propõe a conciliar teoria e prática, de modo que a reflexão moral de Naves conflui esteticamente com uma ética que toma a própria Schendel como propositora dessa postura.

Ensaaios

Julio Cortázar torna a aparecer nesta edição, agora como autor do conto “O perseguidor”, publicado em 1959. Clarice Goullart Pedrosa destaca que, desde o início do século XX, a produção literária latino-americana vem se abrindo aos espaços periféricos e os sujeitos que os habitam, construindo uma ficção povoada por diferentes representações dos subalternos e marginalizados. A partir daí, analisa a figura do perseguidor criada pelo autor argentino para além do sentido de personagem que problematiza o papel do artista e, ao estabelecer correlação com as formas de ver e ser visto do sujeito marginalizado, traça paralelo com o protagonista de “Espiral”, conto de *O sol na cabeça* (2018), livro de estreia do brasileiro Geovani Martins.

A reflexão sobre a figura do subalterno – como criador e criatura – enseja outro ensaio, no qual se pergunta que lugar a literatura indígena ocupa na atualidade. Marina Beatrice Ferreira Farias e Izabela Guimarães Guerra Leal investigam as contribuições literárias e culturais da publicação de *Metade cara, metade máscara* (2004), de Eliane Potiguara, para a literatura contemporânea. Sob a luz do conceito de entre-lugar, de Silviano Santiago, as pesquisadoras traçam um panorama do que constitui a poesia indígena brasileira e ressaltam a necessidade de se olhar para a trajetória construída por Potiguara e sua poesia.

“Ruminadouro”, de *Ruminações* (1999), e “Os olhos de Charlotte Rampling”, de *Pelo corpo* (2002), dois poemas de Donizete Galvão, são o objeto de estudo de Maura Voltarelli Roque em ensaio que pretende pensar as figurações da Ninfa como “forma feminina em movimento”, tal como vista por Aby Warburg e Georges Didi-Huberman. Autor de uma poesia atravessada pela tensão entre delicadeza e profundidade, corpo e cosmo, morte e vida, construção e inspiração, Galvão entrevê essas imagens como poética do desejo e, ao mesmo

tempo, do resíduo – o que passa diante dos olhos como um fantasma, um sintoma errante e convulsivo a inquietar os tradicionais modelos de temporalidade. Essa conjunção de sentidos traz à luz vínculos entre a contemporaneidade poética e a cultura literária *fin-de-siècle*.

A seção de ensaios finaliza com a leitura de *O risco do bordado* (1970), de Autran Dourado. Após apresentar o autor e sua extensa obra, tanto ficcional quanto ensaística, Tainara Quintana da Cunha empreende sua interpretação do romance autraniano, destacando a memória e a imaginação como tecelãs das lembranças do protagonista João, na qualidade de escritor de si, a partir do referencial teórico de Paul Ricoeur acerca das duas categorias.

Entrevistas

A primeira entrevista desta edição foi feita por Vitor Cei com a ensaísta e ficcionista Andréia Delmaschio, professora de literatura do Instituto Federal do Espírito Santo, cuja obra se compõe de vários volumes de crítica, conto, crônica e prosa infanto-juvenil. Nessa conversa, ocorrida em março de 2017, no âmbito do projeto “Notícia da atual literatura brasileira: entrevistas”, coordenado pelo entrevistador, Andréia reflete sobre seu processo criativo, discute o problema do machismo, alerta para o sucateamento da educação, comenta as dificuldades na formação de leitores e compartilha reflexões sobre o quadro político da atualidade.

O olhar crítico sobre a arte contemporânea, o acesso à educação e à leitura, as questões políticas envolvidas nesse processo e as leis de incentivo à cultura ganham relevo na entrevista concedida a Renata Barcellos pelo multiartista Tchello d’Barros. Sua obra transita por várias linguagens das artes visuais (desenho, pintura, gravura, fotografia, vídeo, instalação), constituindo-se ainda de uma produção literária bastante diversificada, que inclui prosa (contos, crônicas, artigos) e poesia (versos livres, sonetos, haicais, poesia visual, cor-

déis). Não à toa, o entrevistado é visto como um dos maiores nomes da Poesia Visual no Brasil e no mundo.

Resenhas

Em *Outro lugar* (2017), de Luís Sérgio Krausz, o caráter dialógico da memória individual e coletiva comparece por meio de flashes do processo de democratização do Brasil. Eis o ponto de partida de Alexandre Braga em seu esquadrinhamento do romance do autor paulista, em que tempo e lugar se definem por camadas que se sobrepõem reciprocamente e conduzem o narrador a uma viagem catabática, paradoxalmente, de ruínas e pertencimentos.

Leitora aplicada da poesia de Majela Colares, Maria Inês Pinheiro Cardoso resenha *O retorno de Bennu* (2018), não sem antes apresentar, em detalhes, o poeta e sua obra, que contam com uma vasta fortuna crítica. Nesse novo livro, os poemas transitam entre o lirismo e algumas incursões pelo humor; entre a artesanaria poética e a simplicidade da linguagem; entre a suave melancolia de um sorriso breve e uma viagem profunda ao infinito, no tempo e no espaço.

Marina Ruivo empreende um longo passeio pelos 28 contos que compõem o livro *O que resta das coisas* (2018), organizado por Ricardo Barberena em homenagem aos setenta anos de nascimento de Caio Fernando Abreu. Ao realçar passagens de boa parte das narrativas, a resenhista chama a atenção para a riqueza da coletânea, constituída de textos de ficcionistas em atividade que tinham o autor gaúcho em alta conta e o abordam de uma maneira sempre singular.

Paulo Ferraz realiza uma leitura atenta e minuciosa dos poemas de *Migalha* (2019), de André Luiz Pinto. O entulho da marca gráfica de dois anos inesquecíveis lampeará nos olhos do leitor do livro e da resenha: 2013 e 2016 marcam traumáticamente a história de um Brasil que parecia haver recebido alguma migalha de melhoria coletiva. Em resistência tonificada pelo talento, André Luiz Pinto

conseguiu a proeza de fazer poesia de qualidade a partir da tristeza implantada pelo golpe.

Finalmente, o amor. A última resenha desta edição, assinada por Wladimir Saldanha, trata de *O amor curvo* (2018), de Daniel Gil, para nos lembrar a urgência desse sentimento, infelizmente fora de moda para muitos. Pode ser que esteja na curva do caminho, movendo o sol e as outras estrelas; pode ser que o poeta nos diga que devemos nos curvar a ele com todas as letras do abecedário. Mas é sempre ele, o amor.

Convite

A pluralidade de temas, gêneros e formas críticas convida a leitora e o leitor à palavra-chave dos escritos aqui reunidos: democracia. Nossa revista tem acesso gratuito e circulação ilimitada. Os revisores, preparados criteriosamente, se afinam cada vez mais no cuidado de cada volume. Os diagramadores se empenham na organização, alegria e beleza do site. Professoras e professores, alunas e alunos de vários níveis de ensino e pesquisa – tanto de graduação quanto de pós-graduação –, vinculados a universidades de diferentes cantos do Brasil e do exterior, compõem o conjunto de articulistas, ensaístas, resenhistas e entrevistadores das edições lançadas até o momento. O corpo editorial está sempre aberto ao diálogo, de modo que os próximos passos se beneficiem da aragem do caminho já percorrido.

Sabemos quão fundamental é o espírito democrático para a criação, a pesquisa e o ensino. Consoante essa necessidade, a literatura brasileira contemporânea pode ter certeza de que tem aqui um veículo afeito às suas múltiplas e mutantes faces.

ARTIGOS

ESCRITOS SOBRE ASPECTOS
DA LITERATURA

De onde vem tanta vagina? Xibunguismo e perversão na poesia vaginal de Glauco Mattoso

Mario Cesar Newman de Queiroz^{*}

Este ensaio, mais do que artigo, não fará o percurso elegantemente acadêmico de apresentar o poeta, contextualizá-lo antecipada e docemente para o leitor. Para isso, nas “Referências”, remeteremos diretamente o leitor a sites que tratam do autor. Trataremos de uma questão que nos surge com a publicação do livro *Poesia vaginal*, por Glauco Mattoso, autoproclamado podólatra. Assim, este artigo busca um golpe a *fegatello*. Apresentada a questão, vem a busca de uma resposta. Os dados contextuais sobre o autor serão levantados na medida da necessidade na apresentação e tratamento da questão. Ao assim proceder, busca-se abreviar o artigo e poupar o leitor do que muitos outros já possam ter feito melhor com mais espaço.

Conforme fica bem destacado na excelente entrevista que Caio Cagliardi e Pedro Marques realizaram com o poeta, no site academia.edu, o próprio poeta diz que sua postura temática é bastante anticonvencional: xibunguista, como ele diz. Xibungo, no Nordeste, é o homossexual masculino “passivo”. A palavra sempre aponta para um sentido pejorativo, o xibungo é um porcaria, um desqualificável. Nessa estética assumidamente xibunguista, esse pejorativo se mantém e se revira como numa fita de Moebius. Assim diz o poeta na entrevista constante nas referências:

^{*} Professor associado no Departamento de Letras e Comunicação da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ).

Se considerarmos a estratégia xibunguista como um mecanismo de transgressão ética e estética, bem como o fetichismo andropodólatra nos sonetos mais explícitos, a resposta é sim. Alguns acadêmicos nos States e na Europa estão analisando minha obra à luz das teorias mais recentes, como a da sensibilidade “queer”, e concluem que já nem se trata, no meu caso, duma reafirmação da identidade gay como questionamento da heterossexualidade, mas sim duma proposta alternativa (portanto mais que pós-moderna) que desvia o foco das territorialidades erógenas (falocentrismo, penetracionismo, analidade etc.) e aponta para uma diversidade mais “neutra” ou degenerica – afinal, o pé em si não tem sexo...

Portanto, qual o lugar que a vagina, objeto do desejo por excelência, pode ter como tema nessa estética xibunguista? Conforme o próprio poeta afirma, sua estética é mais deslocadora do desejo para fora do registro sexual genital do que vinculável a um grupamento sexual gay, daí o canto à podologia, “porque pés não têm sexo”. Então, como vieram esses 100 “sonetos sacanas” exatamente a essa Dona do registro genital, à vagina?

Poesia vaginal, um pornólogos?

Poesia vaginal é publicado em 2015, com o subtítulo “cem sonetos sacanas”. Nem o título, nem o subtítulo enganam. Todos os poemas têm, diretamente ou de algum modo vagina no seu corpo, todos são sonetos, são cem e todos são sacanas.

A partir da vagina como base, primeiro ponto temático a observar será a da transgressão. A vagina aqui não se insere num

universo lírico de enaltecimento ao feminino, como seria esperável num universo erótico da lírica luso-brasileira. Ela não aparece revestida de elevada espiritualidade. Discutível, no entanto, a nosso ver é se são poemas pornográficos, pois não se fazem na obscenidade do desnecessário apelativo. Esses poemas se enquadram naquela categoria que Gilles Deleuze situou as obras de Sade e Sacher-Masoch, pornologia (Deleuze: 1973, 17), mas por outros modos?

Deleuze retoma Sade, na verdade, ao distinguir o pornologista do pornográfico. Sade opõe o sangue frio do pornologista ao entusiasmo do pornógrafo. Ao acompanhar a leitura de Deleuze, pode-se dizer que o pornográfico, a descrição pornográfica em Sade se faz necessária pois tem na descrição um seu modo. Diversamente, em Masoch a descrição pornográfica é dispensável, pois “não as comporta essencialmente” (Deleuze: 1973, 25). Mas, tanto em Sade como em Masoch, o pornográfico não se basta em si, um logos atravessa essas descrições, essas cenas detalhadas. Esse logos faz da matéria dos corpos uma nova causa dos corpos, por isso, antes da psicanálise, não se bastam no prazer e disjungem este do gozo. Capturar algo desse logos glaucânico é o que se busca aqui: que é esse discurso vaginal?

Vagina e falo, falo da vagina

Os poemas de *Poesia vaginal*, longe de apontarem para um canto lírico ao amor heterossexual ou tão somente às práticas sexuais genitais, estão mais afinados à formulação lacaniana de que “não há relação sexual”. Há sexualidade, não sexo, porque não há ato sexual. Todo ato é significativo e, no caso do ato sexual, o que se tem é a falta do significante. “A inexistência do ato sexual é o que Lacan define como o sentido lógico (entenda-se como sendo o sentido o cume

do sem-sentido, do nonsense) da castração” (Rabinovich: 1996, 77; tradução nossa).

Essa formulação lacaniana retoma o nascimento da psicanálise, do discurso das histéricas a que ninguém dava ouvido. Elas diziam que nenhum homem as satisfazia. A histérica não sabe viver, pois busca “gozar” um gozo que as satisfaça e culpa o outro por isso não se dar. Freud deu atenção a essa fala, viu a verdade que está ali repetidamente dita: que a relação sexual entre homem e mulher não combina, nunca combinou e nunca combinará. Porque nascemos bicho, mas somos humanos por essa incompletude fundadora que nos faz ser um bicho incompleto, falante-ser da falta. “Coitada da Dolô! Quem dera fosse / dotada duma mansa passarinha! / Mas não! É uma nymphomana precoce!” (Mattoso: 2015, 31).

Por mais que tenhamos atividade sexual, não há propriamente relação, pois não há complementaridade entre os sexos humanos. Nunca amamos completamente o que desejamos e entre amor e desejo só conseguiremos possíveis acertos. “Boceta existe só para aguçar / a fome dos caralhos em jejum. / Queremos bedelhar, fuçar, buçar!” (Mattoso: 2015, 29). Para dar conta disso, Lacan insiste na separação de três termos: necessidade, demanda e desejo. A necessidade é suprimível com direta pureza. Quem tem fome come; quem tem sono dorme; quem tem sede bebe água. Mas na cultura ocorre uma formulação da necessidade em demanda. Nunca isso se dá de forma pura, uma vez que a carne que mata a fome será cozida, preparada, temperada, comida com garfo e faca. Essa formulação da necessidade denomina-se demanda e ela introduz a ordem simbólica, simultaneamente transformando a necessidade em algo opaco, impreciso. Com a sofisticação da cultura, cada vez mais necessidade e demanda se distanciam. Nessa brecha corre o desejo. O desejo se faz ali onde a demanda produz sobre a necessidade.

Dessa produção uma reversão se dá, não importa mais tanto o objeto dado, mas quem o dá. Dirá assim Gerard Miller: “No horizonte de toda demanda, há o amor, o ser daquele que dá, e que não pode cercar senão como alguma coisa diferente de tudo que é dado, senão como uma falta” (1989, 61). Assim, no poema “Soneto sobre uma paixão cega [2933]”.

Só louco pode amar desta maneira,
querendo bem e, ao mesmo tempo, sendo
escravo, mergulhado neste horrendo
inferno tenebroso da cegueira!

Paixão tão masochista, é certo, beira
a própria insanidade! Estou vivendo
aos pés duma mulher! Não me defendo
dum golpe, com o salto ou a biqueira...

Até que uma attitude tem, materna,
minha dominadora, raramente,
mas, quasi sempre, apenas me governa...

Pisando-me no rosto, está contente.
Meu corpo é mero apoio à sua perna.
Eu sinto amor: prazer é o que ella sente.

(Mattoso: 2015, 111)

O desejo desloca para o singular, para o único, um objeto que passa a não ter comparação com nada mais. Algo que não se pode trocar, nem comprar. Esse objeto diferenciado de todo o restante do

mundo é denominado por Lacan de “pequeno a”, surge dessa certeza de que algo nos ameaça com sua falta. Como um falo a ser perdido por uma castração sempre iminente.

O menino que descobre que nem todos têm pênis e se dá conta de que quem não tem pênis é castrada: as mulheres são castradas, nelas falta. É com essa dificuldade de lidar com a possibilidade de castração que se funda o complexo de castração. O falo se faz como significante de toda falta, ele nunca assegurará nenhuma completude. O falo não é o pênis, não é um órgão, é “significante do desejo”, um substitutivo que está por toda falta. “O falo permanecendo o emblema de toda perda, o princípio da disjunção que distribui no mundo nossos objetos estimados” (Miller: 1989, 62).

Homem e mulher são marcados pela castração. Para o menino, a castração surge com a constatação de que existe aquela castrada, o temor da castração é real e ele se marca igual aos demais (“o homem é sempre o mesmo”, “todo homem é igual”), excetua-se a mulher, esse outro que define o dentro de ser homem. No homem, há um limite que faz uma borda, um desenho onde se circunscrever. Não castrável porque já castrada a mulher não existe, ela precisa sempre se comparar com outras e se reafirmar. Ela é outra com relação ao homem e outra com relação às outras mulheres. “A” mulher não existe, mas “as” mulheres não cessam de existir, sempre mais uma, e mais uma, e mais uma... sem jamais fechar a borda que as circunscrevam. Daí esses poemas vaginais serem de matéria tão diversa, pois se a vagina é uma determinação biológica, o vaginal de que tratam os poemas de Glauco Mattoso são algo mais. Matéria de prazer, matéria de gozo?

O gozo enfim?

Joel Birman lembra que, em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, Freud esboçou sua primeira teoria das pulsões e mergulhou na questão da sexualidade. Com esses pensamentos e formulações, Freud desconstruía as concepções de sexo e psiquê oriundas das ciências do século XIX e as movia do plano orgânico para o plano mental. Ali ele se dava conta de que “a sexualidade seria essencialmente perverso-polimorfa”, formada por entrechoques de pulsões anárquicas e parciais que buscavam o prazer e o gozo (Birman: 2014, 273-4).

“Eu, ouvindo o que ella conta, / no logar me vejo, prompta / minha bocca à dura lida...” (Mattoso: 2015, 185). Se a relação sexual não encaixa, o falante-ser é sempre solitário em seu ato sexual, em seu prazer, pois nem mesmo o prazer se encaixa no gozo. Os poemas de *Poesia vaginal* são cheios de perversões, transgressões, baixarias, coprofilia, sodomia, podologia, estupro, violências, personagens sádicos, masoquistas, cegos, aleijados, dominatrix, prostituição, pedofílias realizadas ou tentadas, masoquista fantasiado de bebê, masturbações, zoofílias... É preciso repetir, nos cem sonetos de *Poesia vaginal*, nem todos eles tratam diretamente da vagina, mas de algo mais amplo, que é o vaginal.

E como Glauco Mattoso constrói esse vaginal? Ele é construído como espaço de transgressão, de perversão, que é o resultado da distinção psíquica da sexualidade entre homem e mulher, da “castração” e do ilimitado da castrada que com a castração advém. Com isso, Glauco Mattoso escava como nenhum outro poeta brasileiro o espaço da transgressão, da perversão. Rompendo com qualquer fronteira de discurso politicamente correto, o discurso pornológico de Glauco Mattoso atua em prol de uma política de corpos muito mais livres: entre outras coisas,

ela busca também identificar no heteronormativo o espaço “naturalizado” da perversão.

Para Freud, há dois princípios de funcionamento psíquico. Inicialmente, somente o prazer move o sujeito. O aparelho psíquico é movido pela busca de prazer e pela evitação do desagradável. Essa é uma ideia constante que percorre toda a obra de Freud (Laplanche & Pontalis: 1992, 364-5). Mas onde está esse princípio quando o masoquista xibunguista ou uma mulher busca a dor ou a humilhação? Pergunte-se ao soneto “Fedido por fedido [3185]”, que finda assim numa evocação à porcaria e a quem a encare:

Calhou de achar mulher que fosse escrava
 A poncto de aceitar seja o que for
 Na bocca... E ele inda manda o asseio à fava!

“Mas si ella achou que sujo é que eu lhe calho!
 P’ra que lavar? Ahi que eu me emporcalho!”

(Mattoso: 2015, 121)

Depois, Freud identifica um segundo princípio, o princípio de realidade, que será o responsável pela identificação no aparelho psíquico do que é a realidade, por mais desagradável que ela seja. Esse princípio suplanta o princípio do prazer e ensina o sujeito a se adaptar para sobreviver. No entanto, o princípio do prazer está lá, o princípio de realidade o supera, mas não o contradiz, o sujeito sempre estará na busca do prazer. Diante das dificuldades percebidas pelo princípio de realidade, a sexualidade se estrutura e entra em latência. A sexualidade excluída do princípio de realidade continua a buscar ser regida pelo princípio de prazer. Mas essa solução não é

tranquila, pois ela mesma é abalada por aquela incompletude, por aquela falta fundadora, pelo não-encaixe. O inconsciente não se comanda pelo princípio de prazer que fica recalçado pelo princípio de realidade. E sim pelo de sofrimento.

Dessa forma, a busca pelo prazer é ainda uma busca consciente, mas a busca inconsciente é pelo gozo e ele não está afastado do desprazer, da dor. Daí a formulação da psicanálise: “você não sabe onde você goza”. Solal Rabinovitch observa que “os pensamentos só são conscientes porque utilizam palavras; são necessárias palavras para saber o que se pensa” (2001, 78). O gozo não se insere no registro do consciente. Daí Lacan afirmar que “o gozo é o momento que não posso dizer” (*apud* Miller: 1989, 66). Pode-se dizer do prazer, do que nos traz prazer, não do que nos faz gozar. O soneto “Um magote de camarote [4027]” deixa entrever essa dificuldade entre o gozo e a consciência, o inconsciente e a palavra:

Demora no banheiro. Ou caga, ou toca
Punheta. A mãe advisa: “A virgem tá
Te vendo, hem? E Jesus, hem? Olha lá!”
Pellado, elle se encolhe em sua toca.

Demora mais um pouco. A mãe provoca:
“Cuidado, hem? Satanaz tá vendo!” Dá
Nos nervos e elle quasi que diz “Va
Tomar no cu!” Mas cala-se, o boboca.

Depois elle matuta: “Porra, é todo
um bando me assistindo? Que platéa!
Eu quero ter sossego e só me fodo!”

“Estavam, junctos, tendo a mesma idéia?
A virgem e Satan? É porra a rodo!
Quem sabe se é mamãe a mais athéa!”

(Mattoso: 2015, 159)

O gozo nada tem a ver com o prazer. E ele é sempre sinônimo de possíveis complicações: nada o explica e seu imperativo se opõe à felicidade, uma vez que em seu caminho há o sofrimento. Ele se deslinda do apolíneo e se volta para o dionisiaco, de que falava Nietzsche. É um perder-se. O gozo é interdito pelas leis da palavra, pelo nome do pai, mas sempre algo dele escapa. Sempre um algo dele aflora, passa pela estrutura significante, mas essa substância não será sexual. Para Lacan, a libido sexual está vinculada à castração e à falta.

O que se busca no corpo do outro, portanto, é o restinho de gozo que um objeto perdido nos propicie, falos que suplantem a nossa falta, ali onde um pornólogo vaginal atue.

Vaginal, o objeto a deambula

Poesia vaginal é um livro de evidenciar que a mulher é toda falicizada, como dizia Lacan. É um canto à castração e suas perversões. Um objeto “a” que deambula pelos corpos, pois não é apenas de mulher que é feita a matéria vaginal desses poemas. No “Soneto sadomita [1105]”, não apenas há o deslizar do vaginal da vagina para o ânus, como pelo trocadilho do título de Sade com sodomita. O 4º e o 12º versos permitem uma leitura, que enfatizam uma voz poética homossexual masculina:

O coito anal é o símbolo mais vivo
do sadomasochismo, pois, enquanto

gargalha quem penetra, resta o pranto
àquella que assumiu papel passivo.

Na mesma proporção em que me privo
do máximo prazer e me quebranto
em dores, sei que um pênis eu levanto
com meu gemido agônico e afflictivo

O macho que cavalga-me e me enraba
questão não faz sequer de vaselina:
eu mesmo o pau lhe untei com minha baba!

Colloca-me de quatro, de menina
me chama enquanto fode e, assim que acaba
e esporra, ainda em minha boca urina!

(Mattoso: 2015, 39)

Se “Jogos frutais” dá título a um dos mais belos poemas de João Cabral de Melo Neto, é de outra natureza o jogo frutal que se faz nesse livro com o soneto “Propriamente desfructando [3958]”, novamente um deslizar genital da genitália feminina para outro lugar, dessa vez para fora do corpo humano:

Já deu filme nacional
Essa história, mas me fala
Um amigo que é normal
O costume de estupra-a!

À mulher ninguém “faz mal”:
Neste caso: o que se entalla

É o caralho na fatal
Melancia... é só fural-a!

Si no cu leva a cenoura
Uma bicha, que lhe estoura
Todo o recto, por que não...?

Uma abobora ou moranga
Faz papel, quando balanga
Da mulher, tendo tesão!

(Mattoso: 2015, 151)

Vista assim, da leitura do vaginal o xibunguismo surge como uma de suas faces possíveis, não menos perversa que a mais estrita heterossexualidade.

Na contrafolha de rosto de *Raymundo Curupyra*, há uma informação importante sobre a opção ortográfica do poeta. Diz em nota que o livro não está conforme o acordo ortográfico Brasil-Portugal vigente desde 1º de janeiro de 2009. E sim opta por uma ortografia etimológica havida desde a época clássica até 1940. Mas, se isso pode servir como explicação, há algo mais ali.

A ortografia em Glauco Mattoso é também uma marca transgressiva da norma, da regulação da lei (pois os acordos ortográficos no Brasil são matéria de lei), um prazer estético de buscar a forma apreciável e destacada da escrita. O significante que não se basta, nem morre no significado. Objeto vaginal. Mais interessante ainda porque é uma transgressão de um cego para o deleite de quem vê, desejo direcionado ao desejo do outro.

Se pode se aproximar a perversão ao mal, e é assim que a sociedade costuma encarar aquilo a que ela denomina de perverso, como o mal, deve-se observar o que Freud aponta como o mal para o Eu no interior da sociedade, em *O mal-estar na civilização*:

Com frequência o mal não é, em absoluto, uma coisa nociva ou perigosa para o Eu, mas, pelo contrário, algo que ele deseja e lhe dá prazer. Aí se mostra, então, a influência alheia; ela determina o que será tido por bom ou mau. [...] Inicialmente o mal é aquilo devido ao qual alguém é ameaçado com a perda do amor (2015, 70).

Referências

- BIRMAN, Joel. *Mal-estar na atualidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- DELEUZE, Gilles. *Sade, Masoch*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1973.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin; Companhia das Letras, 2015.
- LAPLANCHE, Jean & PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário da psicanálise*. Tradução de Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- MATTOSO, Glauco. *Poesia vaginal*. São Paulo: Hedra, 2015.
- _____. *Raymundo Curupyra, o caypora*. São Paulo: Tordesilhas, 2012.
- MILLER, Gérard (org.). *Lacan*. Tradução de Luiz Forbes. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.
- RABINOVICH, Diana S. *Sexualidad y Significante*. Buenos Aires: Manantial, 1996.
- RABINOVITCH, Solal. *A forclusão*. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- SALLUM, Jorge. “A grande sacanagem histórica de ainda escrever sonetos”. In: MATTOSO, Glauco. *Poesia vaginal*. São Paulo: Hedra, 2015.

Sites:

- [www.academia.edu/13638898/Entrevista com Glauco Mattoso](http://www.academia.edu/13638898/Entrevista_com_Glauco_Mattoso), acesso em 30/07/2018.
- https://pt.wikipedia.org/wiki/Glauco_Mattoso, acesso em 12/04/2019.
- www.encyclopedia.itaucultural.org.br/pessoa4836/glauco-mattoso, acesso em 12/04/2019.

Resumo

Um poeta que se autointitula podólatra e praticante de uma estética xibunguista, um poeta famoso por seus aspectos transgressivos, pornográficos, lança um livro de cem sonetos sobre o ícone maior da sexualidade heterossexual e genital. Há uma contradição nesse novo livro em relação à obra anterior do poeta? Uma traição de suas propostas de cantor de sexualidades desviantes? Pelo sim, pelo não, como pensar esse livro? Pornográfico? Este trabalho busca empreender uma pequena compreensão do livro *Poesia vaginal*, de Glauco Mattoso. O que uma leitura psicanalítica pode dizer sobre esse conjunto de poemas? *Poesia vaginal* é um livro de poemas que aponta para questões constitutivas da sexualidade humana, como a formulação de Lacan de que “a relação sexual não existe” e as angústias dessa incompletude humana. Vê-se que o termo vaginal trata de algo muito mais amplo que o termo vagina, em última instância, de todas as faltas da sexualidade humana.

Palavras-chave: *Poesia vaginal*; poesia brasileira; Glauco Mattoso; poesia e psicanálise.

Abstract

A poet who calls himself a podiatrist and a practitioner of a xibunguista aesthetic, a poet famous for its transgressive, pornographic aspects, launches a book of one hundred sonnets for the greatest icon of heterosexual and genital sexuality. Is there a contradiction in this new book in relation to the poet's earlier work? A betrayal of his proposals as a singer of deviant sexualities? But to be on the safe side, what to think about this book? Is it pornographic? This work aims to undertake a comprehension of the book *Poesia vaginal*, by Glauco Mattoso. What a psychoanalytic reading can say about this set of poems? *Poesia vaginal* is a book of poems that points to constitutive issues of human sexuality, such as Lacan's formulation that “sexual intercourse does not exist” and the anguish of this human incompleteness. It is seen that the term vaginal

deals with something much wider than the term vagina, and ultimately all the faults of human sexuality.

Keywords: *Vaginal poetry*; Brazilian Poetry; Glauco Mattoso; poetry and psychoanalysis.

Roberto Correa dos Santos: a traça, o traçado da obra

Mauricio Chamarelli Gutierrez*

“Os inacreditáveis entendem o viver
se habitando o buraco do morto”.

Roberto Correa dos Santos e André Monteiro

No dia 4 de maio de 2016, em um aula pública na Faculdade de Letras da UFJF, o professor Luiz Fernando Medeiros propunha uma tradução inventiva e/ou traidora para uma palavra que será meu mote aqui. Na ocasião, dizia o professor, para que se preservasse o gênero do substantivo, o conceito da *trace* derridiana deveria ser traduzido não pelo masculino e mais correto *rastro* (nem, obviamente, pelo falso cognato *traço*), mas pelo substantivo feminino *traça*. O argumento da preservação do gênero é, me parece, estratégico, no sentido de que abre uma possibilidade de leitura mais abrangente do que promete. Primeiramente, promete-se uma correspondência de gênero à qual se chega por uma curiosa proximidade sonora, habitualmente sacrificada na tradução mais precisa por *rastro*. Por outro lado, *trace-traça* não deixa de ressoar a inaudível (e intraduzível) troca do ‘e’ pelo ‘a’ na famosa *différance* derridiana e não somente na troca da marca do feminino em francês (‘e’) pela marca equivalente em português (‘a’): aqui, a troca se faz, talvez, audível, de uma língua a outra (talvez na medida em que a pronúncia das vogais pós-tônicas

* Pós-doutorando em Teoria Literária na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

no português costuma se apagar: *trace*... traça... deixando a carga da pronúncia do ‘r’ a troca de línguas); mas mesmo essa escuta se dá somente na medida em que se deseja silenciar aquilo que fala na voz da tradução, a troca dos gêneros *la trace* – o rastro. Além disso, a proximidade sonora esconde – dessa vez totalmente inaudível – a diferença entre o ‘ç’ e o ‘c’, ambos, nas duas línguas, pronunciados como fricativa alveolar surda [s]. A *différance* [s]/[s] escreve – ou antes desenha – aqui o corpo mesmo do inseto, como se a ‘cedilha’, a cobrinha que se estende para baixo do ‘c’ no ‘ç’, fosse o símile gráfico – quase um caligrama – do pequeno corpo que se dispõe para fora do casulo, elíptico e achatado, da *Phereoeca Uterella*, corpo que se retrai e se estende conferindo, assim, o movimento de minhoca pelo qual, antes da fase adulta, a traça-das-paredes se locomove levando consigo seu casulo – pequena casa onde se protege seu futuro de pupa e de voo, como que uma diminuta *arché* dessa arquitraça; origem contemporânea de seu caminho, agora ainda um túnel, uma passagem mais do que uma fonte (na medida em que se abre para os dois lados); por outro lado, origem de um evento por vir, a pupa, e que é, ainda, desde sempre atravessada pelo rastro, o resto e as cinzas de outras passagens: a traça-das-paredes tece seu casulo com terra, poeira e dejetos de outros insetos.

Entre os restos da fala cujas provocações reconstituo aqui, paira, no entanto, uma dúvida. A de que a traça visada por Luiz Fernando Medeiros não fosse talvez a acima descrita, a *Phereoeca uterella*, chamada traça-das-paredes em Portugal e, ao menos no dialeto habitual brasileiro, referida simplesmente como traça (da família *Tineidae*, ordem dos lepidópteros, ou seja, na verdade um tipo de mariposa, um *papillon* que em francês também é, me parece, referida como *mite*); mas a *Lepisma saccharina*, a traça-dos-livros

(na França, *poisson d'argent* como, em Portugal, bicho-da-prata ou peixinho-de-prata). De todo modo, pondo de lado qualquer intenção supostamente original (do professor Luiz Fernando), é nesta traça que penso quando me ocorre que aquela ruptura de sentido que a tradução *trace*-traça produzia parece em certo sentido falsa: ao menos na representação temerosa dos bibliômanos que somos, a traça é um rastro, é tão somente o furo que deixa atrás de si mesma, cuja visibilidade, cuja vida e sobrevivência excede em muito o diminuto 1cm e os raros 4 anos a que pode chegar o seu corpo. Chego à conclusão de que nunca vi uma *Lepisma saccharina* (que, de acordo com o que pude descobrir, não tem casulo ou pupa nem chega a voar). Mesmo assim, convivi ao longo de dias, semanas e de muitas páginas com a espessura perturbadora daqueles pequeninos furos – rastros de uma passagem que nunca acontecera, que nunca fora senão rastro –, buraquinhos que violavam, por sua vez, os livros, esses livros velhos, mais velhos do que eu e do que o tempo em que os li, herdados, na maior parte das vezes, dos pais, dos avós ou do bisavô (Essas heranças – furadas, como toda herança – vinham, não raro, datadas e recheadas de rasuras e inscrições, ora o carimbo nominal do bisavô, ora as anotações paternas, ora os sublinhados maternos).

A traça é, em mais de um sentido, o inseto da desconstrução. Rasura a herança, lê a tradição perfurando-a, cavando talvez o seu caminho na convivência entre o que se disse e o que se mostrou – ou pode se mostrar – de contrário; ela o faz, ainda, de acordo com uma outra linearidade, ou uma não linearidade, subvertendo a progressão grafemática da palavra, da frase e da linha em uma transversal de profundidade do objeto livro, de trás para frente ou não, indo e vindo, saltando de página a página, tecendo sua constelação como quem cita – ao revés (assim como a *sericoltura* do bicho-da-seda,

nem a citação nem a bibliomania são *coisa do homem*) – e deglutindo a matéria escrita sem qualquer remissão a uma ‘voz’ (sua boca é toda deglutição, corpo pura fome).

É nesse sentido que me utilizo da provocação de Luiz Fernando – atrelada a uma leitura talvez apressada de Derrida, leitura transversal, leitura de traça... – para ler algo da obra de Roberto Corrêa dos Santos. Primeiramente, o desafio aí constantemente lançado à possibilidade da separação entre o que é obra considerada crítico-teórica e o que é obra dita literária parece se dar a ler em relação com a provocação derridiana contida na ideia de rastro originário. A escrita de Roberto trabalha sempre em um limiar entre gêneros (‘poema visual’, ‘ensaio’, ‘livro-de-artista’, ‘livro-instalação’...); mais importante do que isso, no entanto, me parece a suspensão da divisão tradicional entre texto (suposto) primeiro – literário (“colorido”, como celebrou Pucheu se contrapondo a Antonio Candido. Cf.: Pucheu: 2007, 11-26) – e texto (suposto) secundário – crítico-teórico (cinzento, segundo o já referido texto de Pucheu). Essa divisão, sobre a qual se fundamenta certa prática e certo conceito de crítica (a que me refiro aqui como ‘tradicional’, por falta de palavra melhor), parece, por sua vez, repousar sobre a cisão presença/representação, e não parece ser senão essa cisão o que se herda e se reafirma a cada vez em que se opõe o texto literário “primeiro” e sua paráfrase, explicação ou análise críticas. Trata-se aqui, para certa crítica, de uma existência parasitária, no sentido daquela “lógica do parasita” que a escrita obrigava a reconsiderar na primeira parte de *Da gramatologia* (Derrida: 1973, 66).

Ora, se algo se pode dizer da obra de Roberto é que ela teima em desarticular e impossibilitar essa separação e essa lógica. Desde muito cedo, *Para uma teoria da interpretação; semiologia, literatura e*

interdisciplinaridade (1989) já formulava a demanda de fazer “do ler um gesto criador”, e de aproximar a crítica e o estudo da literatura da “espessura da produção artística” (Dos Santos: 1989, 71). Esse gesto era aí pensado, inclusive, em relação com a prática da cópia nas Belas Artes, prática que se caracterizava, de todo modo, por uma produção ativa, de tal maneira que, em Roberto, estudar é um fazer ativo, tanto quanto repetir é produzir uma diferença. É, no entanto, nos anos 2000 que essa proposta parece se radicalizar.

Tal radicalização se torna sensível a partir principalmente de dois livros que me parecem paradigmáticos nesse sentido: *O livro fúcsia de Clarice Lispector* (2001) e *Luiza Neto Jorge: códigos de movimento* (2004). O primeiro poderia nos levar a repensar a inscrição do nome alheio no título de qualquer livro de crítica literária, quero dizer, a inscrição do nome do objeto de estudo no título – prática comum em que qualquer hospitalidade parece estancada ou encapsulada – dá aqui a volta sobre si mesma, como também percebeu Alberto Pucheu (2014): *O livro fúcsia é de Clarice Lispector ou de Roberto Correa dos Santos? O livro fúcsia de Clarice Lispector*, de Roberto Correa dos Santos – a vírgula assegurando aqui a menor divisão possível entre um e outro, entre Roberto e Clarice; a vírgula podendo ser abolida ou rasurada – *O livro fúcsia de Clarice Lispector de Roberto Correa dos Santos* – e os nomes invertidos – *O livro fúcsia de Roberto Correa dos Santos de Clarice Lispector*. Ou, ainda, a vírgula podendo ser acatada enquanto mais um caligrama do diminuto corpo sinuoso da traça. Vírgula vermícula, no francês *ver-gule*, deglutindo-se a si mesma e devorando, por dentro e pelo meio, a separação dos nomes, sobrepondo-os. O livro *sobre*, sobre Clarice, sobre esse nome, põe, em Roberto, nome sobre nome, um sobre um outro, como rasura ou, ainda, como cavalgada: um cavalga o outro que o recebe como em uma experiência mediúnica de

possessão. Por ocasião da organização de uma coletânea de frases de Clarice, Roberto, desgostoso dos rumos excessivamente comerciais que a edição tomava, defendia sua posição, ao telefone com o filho da mesma Clarice, dizendo ser seu *cavalo*, aquele que a recebe, que é possuído por ela. (Na metáfora religiosa ressoa, aliás, o animal, figura recorrente nos livros de Clarice: ao menos, salvo engano, no *Livro dos prazeres* e em *Perto do coração selvagem*.)

Muito além do título, *O livro fúcsia de Clarice Lispector* não é um livro de crítica no sentido tradicional e talvez não o seja em sentido nenhum. Há, parece, citações não indicadas, referências, mas o tom passa longe do teórico e a coisa toda se parece muito mais com uma encenação na qual Clarice, Roberto e o leitor figuram como personagens. O livro traz todas as páginas pares em branco (como costuma acontecer em pequenos livros de poemas) e é composto de fragmentos em prosa, de tamanho desigual, mas nunca ultrapassando 7 linhas. Entre esses textos passa um traço que se estende por duas linhas e ainda pelo afastamento de parágrafo na terceira, e que não vem no espaço debaixo da linha, onde passaria a marcação de um trecho sublinhado, mas na altura do texto mesmo, tracejando o silêncio, desrecalcando o espaço em branco da página. Essa linha – a tentação é ver nela outro caligrama da traça – pareceria talvez querer invadir o texto, rasurá-lo ou carcomê-lo (como propôs, mais uma vez, Pucheu):

Desenhos incertos regulam vossa subjetividade racional.
O excesso inibe (Clarice, a mesa farta). Clarice, não rapidamente, impossível. A Senhora ressoa, prossegue no coração de outros órgãos. Envolver-nos resta-nos. Clarice, vinde por cá. Sede silenciosa, obediente; não useis agora a água de colônia de Coty.

À primeira palavra dita, afunda-se o pé. Mais outra e afunda-se mais um pouco. Depois, já não se sabem as razões; está-se irremediavelmente submerso. Afogai-nos na portátil máquina de escrever Olympia apoiada no movediço sobre-as-pernas-de-mulher-de-grandes-mãos (Dos Santos: 2001, 11).

O excesso inibe, o excesso daquela Senhora – também chamada *Madame, Soberana, Majestade*. E escrever se dá entre submergir ou afogar-se nesse impossível, passando por entre linhas soberanas, asfixiantes. É, então, o inverso daquela tentação que se mostra, é o texto que rasura a linha e não o contrário: essa linha plana, total e inteira, idêntica a si mesma, sem furos ou vazios – o texto se faz sua traça, o gosto sinuoso dos volteios e curvas indo e vindo por entre a retidão do linear, o texto entrando e passando nas entrelinhas, abrindo furos e um caminho por onde talvez se respira:

Tomar fôlego. À faca, abrir espaço nos imaginários carregados de áspera verbalidade. Assim não há como excursionar; nem como facilmente sair: a selva, o âmago convulso. Entre as sensações ágeis, vigilância. Firme e lógica, a Dama grita: acorde, reconheça seu desejo, vire-se de modo frontal à trêmula vida. E ponto (Dos Santos: 2001, 21).

Em Roberto, ‘escrever sobre’ se dá sempre tão somente como ‘escrever’, assim como ‘escrever’ se dá sempre como ‘escrever sobre’; o nome do outro, os nomes de outros estão, de alguma forma, sempre presentes – ou antes, assombram sempre na impossibilidade espectral de decidir entre sua presença ou sua ausência; são

fantasmas que invadem qualquer solidão, rasgam qualquer escrita supostamente autônoma.

No exemplar de que disponho do livro *Humana história do rosto – estudos de setas e retratos egográficos* (2011), por exemplo, consta uma dedicatória enigmática: “querido, acolha este ensaio sobre, talvez, Artaud”. O *talvez* é significativo: nada no livro parece reenviar a Artaud (ao pouco ou quase nada que acesso por esse nome). O nome sequer aparece no corpo do texto e o tom não é nem de longe o tom esperado de um ensaio. Talvez o que importe aqui não seja se perguntar o quanto de Artaud há nessa *Humana história do rosto* – mas o quanto de outro há em toda *egografia*, em toda escrita e em todo ‘ego’, o quanto de seta em todo rosto (*flecha* mais do que *maçã*) o quanto de tiro em todo retrato (para o disparo da câmera se diz em inglês *to shoot*). O que interessa é talvez assumir o risco de que não *sobre* nada daquilo *sobre* o que Roberto escrevia, o risco de que talvez ‘escrever sobre’ seja escrever a sobra, escrever enquanto sobra ou resto, fazer da sobra – e já do sobre – a escrita.

O livro ‘sobre’ Luiza Neto Jorge não parece possuído por esta. Antes, parece que ali é Roberto o sujeito da possessão, é ele quem cavalga seu objeto, Luiza (mas seria preciso pensar, sobretudo, a indiscernibilidade desses dois movimentos, dessas possessões-desapropriações). Aqui Roberto escreve, sim, *sobre* Luiza, com violência literal, entre coito e soterramento: Luiza aparece (?) rasurada, entremeada de desenhos, tem suas frases recortadas, seu retrato retocado e a quebra entre alguns de seus versos subvertida ou totalmente desconsiderada. O livro se apresenta como uma xerox, como um original que é desde sempre cópia e repetição de si mesmo, encadernado na horizontal (como se se tratasse de deitar Luiza, de se deitar com ela ou sobre ela). O corpo do livro segue quase sempre

em uma série dupla, as páginas pares se compõem de imagens, fotos, desenhos misturados a versos de Luiza recortados e colados; sobre essas imagens Roberto desenha, rabisca, rasura e, com frequência, repete à mão as citações datilografadas. As páginas ímpares, por sua vez, trazem o texto de Roberto (?) espaçado e atravessado eventualmente por travessões ou traços extensos. Essa série é interrompida pelo que é introduzido como o adagiário: uma compilação de citações traidoras de Luiza (a maior parte presente em outras partes do livro), divididas em duas séries a que correspondem duas colunas paralelas, após o que a divisão anterior é retomada.

Mais uma vez, escrever aqui – mais do que escrever contra – é escrever sobre e *por sobre*, em um gesto que implica, sim, a violência de rasuras, quebras, voltas e inversões. Essa violência é sobretudo sensível no momento em que o texto narra o encontro com o texto de Luiza. (Reproduzo aqui, mal, o texto escrito, deixando de lado seu espaçamento peculiar e sua horizontalidade na página; ele é, além disso, interrompido duas vezes pelas páginas pares, compostas de imagens e grafismos que não reproduzo aqui, sinalizando, no entanto, com barras duplas o momento desses cortes):

[Viu-lhe as fotos na edição em xerox de Poesia (1960-1989), organizada e belamente // prefaciada pelo Senhor Fernando Cabral Martins]. Olhando-a na reprodução escurecida das fotocopiadoras, não resiste. A fotocópia gesta-se em imediato parentesco com o desenho a carvão; assim, dedica-se ele, também senhor, selecionado o lápis, a retocar-lhe os olhos, um pouco descidos (o que lhes dá uma tristeza campesina), aumentando-lhes o traço a certa altura; retirada a linha curva, fez, conforme uma das regras dos textos lidos

(ser reto na expressão), rejuvenescer e iluminar-se todo o rosto, alongando ainda os lábios inferiores, grossos e concentrados, de modo a reduzir o desequilíbrio provindo da força que se enfraquece por deixar tombar (desconsiderando o conjunto), o peso em um sítio predominante. Cobre-lhe o homem as orelhas com o escuro cabelo, como se com o tempo // pudesse ter crescido. Tudo fazer (qual um apaixonado retratista) para conciliarem-se alma e letra. Ao suavizar levemente o queixo e o nariz, quase então reconhece sob o desenho: Clarice (assim diz por consentimento pessoal). No entanto deixa de modificar a inegável visível – embora súbita e assustadora de um homem outro, ali retido, mas prestes a assaltar-lhe a face de uma vez por todas: Artaud. Necessário será dar o contraveneno imprescindível para proteger, não o rosto de Luiza, a Senhora Dona Luiza, porém a sua escrita; protegê-la da exorbitante loucura iluminada, os entrecortes de lucidez daqueles seus quase pares. Então. Então simplesmente a fiz sorrir, um pouco doce, meio serena (Dos Santos: 2004, 19-23).

Mais uma vez, ressaí o teatral, o cênico. A narrativa, sim, mas iniciada por uma indicação entre colchetes como uma rubrica. Assim, o jogo em Roberto entre essas possessões que desmantelam qualquer origem ou originalidade, a ação entre senhores, entre os soberbos senhores dessa escrita – não os sujeitos, *donos*, que supostamente os antecederiam, mas a escrita mesma, que impõe sua violência e se gesta, assim, entre golpes de lápis. A narrativa do acesso ao livro de poemas por meio da xerox se radicaliza em um livro que é, ele mesmo, xerocado; o jogo com essas fotocópias ocupa largamente

ainda as páginas pares, onde as imagens e os versos que, cortados e colados, são muito provavelmente fotocopiados. No que toca ao retrato, é curioso que os retoques, que se dizem mobilizados pelo projeto de uma correspondência impossível com uma origem superior (conciliação entre alma e letra), acabem resultando no oposto de um radical alheamento: ao rosto assomam outros rostos, como assombrações.

Luiza é também Senhora, *Senhora Dona Luiza Neto Jorge, Senhora-da-Letra*. Ela toma, ocupa, invade. É preciso matar Luiza, matar Luiza para poder escrever, para escrever sobre ela ou – a tentação aqui seria dizer: para escrever *simplesmente*, caso isso fosse possível, caso a escrita não fosse em Roberto sempre dobrada por um outro, não se dobrasse sempre a um outro, a algo de outro, como se escrever não fosse *A arte de ceder* (título de um livro de 1992). Ceder aqui é tornar-se quem cede, quem sedia, é tornar-se a *sede* de outros, muitos outros, mas é também ceder à fome, ceder à *sede* de degluti-los, de bebê-los e embriagar-se com eles. Comer – ou como diz a gíria: traçar, por analogia com a devoração destrutiva das traças – opera sempre uma certa violência. É preciso quebrar as cadeias *proteicas* – as linhas de Proteu desses poemas, sempre prontos a tornarem-se outros e outros e outros ainda –, é preciso desmontar e reacoplar, recortar e colar. Comer, como diz a terminologia biológica, envolve uma certa *queima*, atear fogo, deixar arder... toda uma alquimia:

Poemas (aparelhos) pedem, como seres, auxílio, pois carecem do emprego de uma poderosa pragmática: poemas há que obtêm circuito por intermédio da imobilidade gerada pelo claustro e pela retenção. Outros, por explicitarem sua vontade nômade e gregária, saindo da casa, indo à rua. Não

importando, contudo, em um caso como no outro, o fato de que se encontrem quase sempre sob o risco – por opção ou por inevitabilidade (e assim é) – de (por aparelhos serem): queimarem. Ou (em pouco uso) sofrem enormes danos. Morrer (ser outro) pode ser o objetivo de toda arte: a morte não para tornar-se comentada, mas vivida. E a morte, a dos aparelhos, não é, definitivamente, problema deles (assim como a nossa). Leiamos os mortos poemas (mas que, sábios, despertam à noite)! destituamos. Poemas ganham quando explodem ou ARDEM. Quando recusam. Ou cedem (por destemor). Deles recolheremos as partes, peças a acoplar a outras partes e a outras peças de outros, outros, outros. Reatualizam-se terceiros: torná-los O.U.T.R.Í.S.S.I.M.O.S.. Nós; nós largaremos a função de operadores. Seremos também O.U.T.R.Í.S.S.I.M.O.S.. (Dos Santos: 2004, 71-3).

Matar, arder, explodir, reatualizar, recortar, acoplar... ler é ter com as cinzas, assim como escrever é descobrir-se uma traça cavando furos por entre as letras de outros, como pontos entre as letras dos O.U.T.R.Í.S.S.I.M.O.S.. É também nesse sentido que não cabe distinguir a escrita ‘crítica’ da ‘poética’: há sempre um nome, mesmo que silenciado, há sempre um outro. Ou mais precisamente: é sempre desde “obras anteriores”, é sempre com elas que se escreve nessa *Clínica de artista*. Em Roberto, retorna sempre essa dinâmica entre “erguer”(-se?), “saltar” (por sobre? por entre?) e “seguir” na esteira desses *treze mil vezes treze mil vezes treze mil ossos* (jogo aqui com títulos de seções do referido livro: erguer, saltar, seguir...). Aí, sim, os mortos, os cadáveres ou as cinzas do que queimou – mas, sobretudo se no plural, todo um ossuário em meio ao qual a linha de

Roberto se cava, escava, revolve. Talvez não caiba falar aqui em verso a tratar da escrita daquele que recusa o poema-forma e dessas linhas inquietas que não se isolam à esquerda da página, mas dançam pela sua superfície, se espaçam de um canto a outro, com vazios no meio, saltando de um lado para o outro, como se quisessem esgarçar ou rasgar seu suporte. Como se tecessem seu caminho em meio a uma página cinza, acinzentada, sempre atravessada, rasurada por muitos restos e outros ossos; como se mais do que escrever, se tratasse de abrir a frase como um vão *em meio a que* – como uma *galeria* dessas que cavam e habitam os cupins, as formigas e, mais uma vez, as traças. Roberto é um desses *Animais de galeria* de que fala um poema de *Clínica de artista* (Dos Santos: 2011b, 81); e a metáfora insectoide não pode ser deixada de lado para manter a ambiguidade do termo ‘galeria’ e ver nela a inversão do espaço interior (espaço privilegiado da arte, ao menos em sua exposição mercantil) em exterior, em furo e vazio carcomendo toda interioridade – perscrutando o fora de todo dentro. O jogo entre interior e exterior retoma, por sua vez, outro poema de *Clínica de artista*, que leva o significativo título de “obras anteriores” e encena a permeabilidade da escrita a esses ossos de obras:

obras anteriores

nos domínios do obsedante artístico o menino encontra-se.
percebe mas não se importa com a sabedoria existencial da
arte. nem com a violência afetiva do cubo que abriga esse
indiferente pequeno homem agora.

no cubo em que entrou

sem saber

perscruta-se o fora de seu dentro.

algo pelo olho fisga-o. conduz-se assim o olho até à direita da linha do quadro. volta à esquerda. está tomado.

quer sair.

recusa ainda no que pode
o fato de ter de se cuidar.
onde se entra quando se entra é o que perguntaria antes de
se contorcer em obra.

(Dos Santos: 2011b, 74)

A cena descrita é ao mesmo tempo a cena da leitura do texto ele mesmo, e o menino envolve-se no cubo que é já o quase cubo do livro ou a página quadro quadrilateral que o leitor tem diante de si. Esse relevo é realçado pelo lance isomórfico que joga o leitor – como já o menino – da extrema direita da página à extrema esquerda da linha que recomeça. O texto formula o que me parece uma poética de Roberto Correa dos Santos e que se desenha resumidamente no trecho “está tomado. // quer sair.”; mas isso de tal maneira que aquilo que constantemente aparece dividido se indiscerne: entrar no cubo, ser ocupado ou deixar-se obsedar por ele é ao mesmo tempo esvair-se, e descobrir-se lançado fora daquilo que, em formato de cubo, se pretendia continente. O dentro é aqui o fora – onde se entra quando se entra quando entrar se dá antes de mais nada no movimento da traça? O animal de Roberto, por excelência, é este por meio do qual o dentro se reverte em fora e furo e “os domínios do obsedante artístico” – o que nessas senhoras, nesses senhais senhoris há de asfixiante – se mostram vão de passagem, ou ainda: imperativo de um movimento aberrante no qual não se pode mais decidir pelo fora ou pelo dentro.

Referências

- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1973.
- _____. *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris: Galilée, 1993.
- DOS SANTOS, Roberto Correa. *A arte de ceder*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1992.
- _____. *Clínica de artista I: face ao reto o lobo*. Rio de Janeiro: Circuito, 2011a.
- _____. *Clínica de artista II: seis livros treze mil vezes treze mil vezes treze mil ossos*. Rio de Janeiro: Circuito, 2011b.
- _____. *Humana história do rosto: estudos de setas em retratos egográficos*. Rio de Janeiro: Museu do Mundo, 2011c.
- _____. *O livro fúcsia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Otti, 2001.
- _____. *Luiza Neto Jorge, códigos de movimento*. Rio de Janeiro: Ang, 2004.
- _____. *Para uma teoria da interpretação; semiologia, literatura e interdisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- PUCHEU, Alberto. *Pelo colorido, para além do cinzento; a literatura e seus entornos interventivos*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.
- _____. “Roberto Correa dos Santos: o poema contemporâneo enquanto “ensaio teórico-crítico-experimental””. In: _____. *Apoesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014, pp. 183-248.

Resumo

A obra de Roberto Correa dos Santos desafia os limites de gênero, situando-se em um limiar onde talvez não importe mais a determinação de uma obra como ‘poema’, ‘ensaio’ ou ‘livro-de-artista’. A convocação de nomes de autores e obras alheios (Clarice Lispector, Luiza Neto Jorge, Oswald de Andrade, Artaud), para os títulos e o corpo dessa escrita, parece ainda querer situá-la no horizonte de uma crítica literária anômala, na medida em que rasura a divisão tradicional entre texto (suposto) primeiro – literário – e texto (suposto) secundário – crítico-teórico. Interessaria ler esse gesto de inscrição rasurada do outro em ressonância com *la trace* derridiana talvez em mais de um sentido. Primeiramente, enquanto *rastro originário* que desconstrói a divisão presença/representação que a crítica, como concebida habitualmente, herda e reafirma por meio da divisão texto primeiro/paráfrase, explicação ou análise crítica. Mas, sobretudo, gostaríamos de acatar uma provocação verbal do professor Luiz Fernando Medeiros, que propunha pensar *la trace* em uma tradução traidora que preservaria na palavra o gênero feminino do francês: enquanto *a traça* – esse inseto desconstrucionista – figura frequente, aliás, na obra de Roberto – que percorre os livros em transversal antropofágica, deglutindo e escrevendo, por entre as obras alheias, o seu traçado tracejado.

Palavras-chave: crítica literária; rastro; Derrida; Roberto Correa dos Santos.

Abstract

Hardly classified under any literary genre, the work of Roberto Correa dos Santos tends to remain under a threshold where the essential is no longer the definition of a text as ‘poem’, ‘essay’ or ‘artist-book’ (concept created and adopted by the referred author). Provoking us to consider his work as a sort of aberrant literary criticism, dos Santos summons to his titles and to his own work the names of other authors (such as the Brazilian writers Clarice Lispector and Oswald de Andrade, or the Portuguese

poet Luiza Neto Jorge or even Antonin Artaud), blotting the classical separation between the (allegedly) 'original' text – that is: literature; – and the (allegedly) 'secondary' text – that is: its critical paraphrase or analysis in theory. This paper seeks to understand this gesture of blotted inscription of the other in resonance with the Derridian concept of 'trace', in more than one sense. Foremost, we mean to understand 'trace' as the 'originary trace' or 'archi-trace' that deconstructs the classical separation presence/representation – separation that literary criticism itself inherits and emulates by means of the separation between original/paraphrase, interpretation or critical analysis. But above all we seek to incorporate a verbal incitement by Professor Luiz Fernando Medeiros, and think 'la trace' as *moth* (in Portuguese: 'traça', in a perverted translation that, supported on a phonetic similarity, preserves the feminine gender of the original French and radically changes its meaning). The moth: the insect of deconstruction – frequently figured, by the way, in the work of dos Santos – that roams through books and texts of other authors in an anthropophagic cross-cut, writing and eating away its own trajectory, amid foreign works.

Keywords: literary criticism; trace; Derrida; Roberto Correa dos Santos.

Contornos de *A palavra nunca:* o gênero conto em Eric Nepomuceno

Morgana Chagas Ferreira*

“Is this the real life?
Is this just fantasy?”
Queen¹

O que é o conto? Essa é a pergunta-embrião a partir da qual Nádia Battella Gotlib concebeu a sua obra *Teoria do conto* (1990). Reunindo diferentes teorias e escritores que refletiram sobre os aspectos do conto, como Edgar Allan Poe, Julio Cortázar, Mário de Andrade e Machado de Assis, a autora empenha-se em traçar uma história da teoria do conto que vai desde as estórias sem registro escrito, que serviam para transmitir ensinamentos, mitos e ritos em tribos primitivas, até os séculos mais atuais, quando as estórias começam a ter maior enfoque em entabular um perfil estético. Afirma Gotlib:

Embora o início do contar estória seja impossível de se localizar e permaneça como hipótese que nos leva aos tempos remotíssimos, ainda não marcados pela tradição escrita, há fases de evolução dos modos de se contarem estórias. Para alguns, os contos egípcios – os contos dos mágicos – são

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

¹ A banda Queen se apresentou no Brasil em 1985, mesmo ano de lançamento do livro de contos aqui analisado. A música “Bohemian rhapsody”, lançada em 1975, foi a 22ª no *setlist* do show.

os mais antigos: devem ter aparecido por volta de 4.000 anos antes de Cristo. Enumerar as fases da evolução do conto seria percorrer a nossa própria história, a história de nossa cultura, detectando os momentos da escrita que a representam (1990, 5).

Se por um lado podemos percorrer e enumerar os momentos da escrita e da evolução do conto, por outro, é preciso um trabalho atento, uma vez que tratar dos aspectos formais que englobam o conto é correr o risco de ter uma teoria elaborada que aniquila a sua própria existência. Contudo, é uma luta em que vale a pena entrar, porque o resultado do enfrentamento entre teoria e escrita é o conto em si, “um tremor de água dentro de um cristal”, assim como lembra o escritor argentino Julio Cortázar:

Se não tivermos uma ideia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes (*apud* Gotlib: 1990, 10).

Para Cortázar, o conto ocupa um lugar *sui generis* na teoria da literatura, dado que os primeiros estudiosos dispuseram da ati-

vidade dupla de criar o conto de forma artística ao mesmo tempo que refletiram, criando um acúmulo de saberes sobre a estrutura, a densidade e a extensão desse tipo de narrativa, de modo a estabelecer uma combinação entre a teoria e a criação literária.

Em *Valise de cronópio* (1993), Cortázar é cirúrgico tratando da extensão – um dos argumentos fundamentais para a tentativa de encaixar o conto em algum lugar de maior estabilidade. Ao falar do conto contemporâneo, mais precisamente daquele que nasce com Edgar Allan Poe, defende a economia de meios, isto é, a criação de um pequeno ambiente onde seja permitido aprofundar as questões que teriam sido pensadas previamente. É o que ele chama de “sentimento de esfera”, que, dito de outro modo, é aquilo que deve preexistir ao ato de escrever, como se o narrador, dependente da forma que assume, trabalhasse do interior para o exterior, potencializando um mínimo de elementos e provando que certas situações ou terrenos narrativos privilegiados podem ser traduzidos numa narrativa de projeções tão vastas como o mais elaborado romance. Tal como a fotografia, o conto possibilitaria uma leitura para além daquilo que foi já dito ou retratado, colocando o leitor como componente de destaque na percepção da magnitude da narrativa – escrita ou fotografada. Além disso, segundo Cortázar, a intensidade e a tensão são fundamentais para prender o leitor ao texto: “a tensão do conto nasceu dessa eliminação fulgurante de ideias intermédias, de etapas preparatórias, de toda a retórica literária deliberada, uma vez que estava em jogo uma operação de algum modo fatal que não tolerava perda de tempo” (Cortázar: 1993, 231). Assim sendo, nota-se que a extensão, a tensão, a interação com o leitor e o tempo são questões imprescindíveis para Cortázar. E parecem ser também para o escritor carioca Eric Nepomuceno.

Renomado como jornalista e como tradutor de diferentes autores latino-americanos, Nepomuceno tem em seu repertório de tradução nomes como Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Eduardo Galeano e o já citado Julio Cortázar.² Entretanto, ainda que opere em seus contos o trabalho impecável com a linguagem e suas obras tenham circulação em grandes editoras, o ofício de contista move-se quase despercebido. Aqui, buscaremos expandir o acesso, o conhecimento e a crítica a respeito da obra desse autor brasileiro contemporâneo, retirando-o do lugar imerecido de quase esquecimento dos estudos de literatura.

Em 1985, Nepomuceno publica o livro *A palavra nunca*, pela Nova Fronteira, reunindo 24 contos divididos em cinco partes: Histórias da primavera (6); Histórias do inverno (6); Histórias sem tempo (1); Histórias do outono (5); Histórias de um tempo qualquer (6). Por ser um livro de contos, torna-se mais difícil a tarefa de encontrar uma unidade entre eles; no entanto, o título e a divisão apontam para o labor minucioso do escritor com o tempo. Em primeiro lugar, a palavra “nunca” que obrigatoriamente se contrapõe ao termo “sempre”, que funciona como normalidade ou como *status quo*, é uma ausência sentida dentro de um sempre tão naturalizado e, mais que isso, configura também a impossibilidade ou a delimitação das ações. Em segundo lugar, as diferentes partes que compõem o livro representam a passagem do tempo de modo sazonal e indicam uma evolução no modo como o livro é construído. Há, ainda, datações diferentes para cada conto, que vão do ano de 1973 até 1982, o que

² Em prefácio da edição brasileira de *Conversas com Cortázar*, organizada por Ernesto González Bermejo e com tradução de Luís Carlos Cabral (Zahar: 2002), Nepomuceno avalia positivamente a construção da ficcionalidade de Cortázar: “Sua visão do conto, gênero em que ele brilhou de forma especial, continua sendo uma das mais nítidas lições do ofício de escrever”.

demonstra que talvez o livro não tenha sido escrito de um só fôlego. Vejamos, então, como essas características aparecem nos textos.

Iniciando o livro, “Telefunken”³ é narrado na primeira pessoa do singular a partir do olhar de um menino de dez anos que, ouvindo um rádio, conta as suas percepções sobre a vida. O uso da primeira pessoa chama atenção para o eu, mais ainda, para uma interioridade forjada. O rádio funciona como uma moldura, porque, além de representar a importância simbólica que a voz possui, é no enquadramento das considerações sobre esse aparelho que a construção da narrativa acontece. Temos ciência do espaço da casa, do microcosmo do menino, das pessoas que participam da sua existência e daquilo que ele projeta para seu futuro:

A gente até que tem um rádio bacana em casa, e a mãe às vezes põe uma toalhinha em cima dele e um vasinho com uma flor dentro [...]. Eu vou querer um rádio parecido com o nosso. Só não quero de madeira escura: vou querer um rádio branco. Não sei se isso é bom: rádio branco deve ser que nem calça branca: suja muito. Por isso, é melhor não deixar ninguém chegar perto do rádio. Vou gostar tanto do meu rádio que se minha mulher tiver um filho que nem minha mãe teve eu, vou dizer para ela não deixar ele mexer no rádio (1985, 14).

Além disso, a realidade que o menino conhece é, para ele, a realidade universal, aplicável a todos os indivíduos. O que é visto,

³ Fundada em 1903, a Telefunken foi uma empresa alemã que fabricava diferentes tipos de eletrônicos, entre eles, rádios e televisores.

percebido e experimentado torna-se automaticamente concreto. É o que se percebe neste outro trecho:

A vizinha Eulália não é mãe de ninguém. Vai ver que eu caso e minha mulher não vira mãe de ninguém. Porque eu sei que se minha mulher virar mãe, morro depois de dois meses. Aqui em casa aconteceu isso: eu nasci e meu pai morreu depois de dois meses (1985, 14).

No ambiente vivenciado pelo garoto, o nascimento está necessariamente atrelado à morte, pois, quando a mãe dá à luz, o pai morre. Essa tensão marca a vida do menino de tal maneira que ele se vê tendo um destino traçado independentemente de suas vontades e ações. Assim como o seu pai, uma vez que ele se case e tenha filhos, a morte estará determinada. A repetição da marcação temporal, “dois meses”, enfatiza que a criança está fadada à perda: seja a sua própria ou a de não poder ter filhos. É a impossibilidade de acontecimento, de ação. Outra questão relevante é o conto abordar o tema infância e pertencer à primeira parte do livro, “Histórias da primavera”. A primavera, além de ser considerada a estação do desabrochar das flores, é também sinônimo de juventude, de época primeira, o que justificaria a escolha desse texto, e não de outro, para abrir o livro.

Já a narrativa de “O último”, situado na parte “Histórias do outono”, curiosamente considerada a estação da colheita, é desenvolvida na vida adulta de um homem. O termo “último” traz a ideia de ordenação dentro de um limite de tempo – aquilo que aconteceu por último – mas também indica aquele que vem depois de todos os demais em uma sequência. Ambas as acepções são fundamentais para compreender o universo desse conto, pois elas estão presentes

por toda a narrativa, sugerindo que o autor pensou previamente na estrutura do texto, ou ainda, retomando a ideia de sentimento de esfera descrito por Cortázar, que o autor trabalhou o tema de tal modo que as projeções a respeito dele foram múltiplas. Assim, o texto provocará de maneira incessante uma complexa gama de representações.

Também na primeira pessoa do singular e com um narrador masculino, o conto é subdividido em 15 partes e sua organização lembra um diário de relato de viagens. Inicia-se com uma marcação temporal, “antes”, situando o discurso no tempo anterior ao da enunciação da narrativa, ao passo que mostra imediatamente a perspectiva do sujeito que vai narrar: um eu que se dividiu em dois, o do presente e o do passado.

Antes, eu pensava: “Cada vez que sinto cheiro de pasto e de mijo de vaca, cada vez que sinto frio e fome, me pergunto: de quem foi a culpa?”. Depois percebi que trazia comigo o cheiro de pasto molhado e de mijo de vaca, onde quer que eu fosse. E também frio e sempre um resto de fome (1985, 112).

O cheiro de pasto e mijo acompanhando todos os lugares é uma marca determinante da memória olfativa e a repetição funcionaria não só como uma forma de rememorar ou de atuar como um procedimento estético, mas também de incomodar e chamar a atenção do leitor para o texto. Essa interação entre o texto e o leitor é essencial para compreender como funcionam as projeções interpretativas em um conto. Não à toa o tema recebeu atenção dos estudos literários a partir dos anos 1960, mais especificamente com o surgimento da estética da recepção.

Wolfgang Iser, um dos precursores dessa pesquisa,⁴ afirma que é necessário que existam espaços vazios entre os dois componentes da interação, pois é só a partir dessa assimetria entre texto e leitor que se originará a comunicação no processo de leitura e, mais que isso, para que a obra seja constantemente recriada. Segundo ele, a interação fracassa quando o leitor enclausura a sua interpretação do texto independentemente do que a obra traz. Nas palavras de Iser:

A interação fracassa quando as projeções mútuas dos participantes não sofrem mudança alguma ou quando as projeções do leitor se impõem independente do texto. O fracasso aí significa o preenchimento do vazio exclusivamente com as próprias projeções. Como, entretanto, o vazio mobiliza representações projetivas (*projektive vorstellungen*), a relação entre texto e leitor só pode ter êxito mediante a mudança do leitor (1979, 88).

Isto é, as interpretações literárias serão tão ou mais plurais, uma vez que as próprias relações humanas o são, devido, inclusive, à relação inerente do ser humano com a ficcionalização. É o jogo do imitar e simbolizar. No prefácio de *O fictício e o imaginário* (Iser: 2013), Dau Bastos descreve a maneira como Iser enxerga que a ficcionalidade faz parte da condição humana:

⁴ Junto a Iser, outros nomes também foram importantes para a estruturação dos estudos sobre a estética da recepção. São eles: Hans Robert Jauss, Karlheinz Stierle e Hans Ulrich Gumbrecht. Em 1979, Luiz Costa Lima fez com que esses autores comessem a circular no Brasil, ao organizar uma coletânea de ensaios intitulada *A literatura e o leitor – textos de estética da recepção*.

Independentemente das configurações que assuma, a ficcionalidade nasce da necessidade de o homem se mostrar a si mesmo. Consciente de sua própria natureza e, paradoxalmente, incapaz de acessá-la, a pessoa tem na encenação a oportunidade de estar simultaneamente em si e fora de si, o que lhe faculta vivenciar sua própria dualidade, distanciar-se de si mesma, colocar-se em perspectiva, criar-se (*apud* Iser: 2013, 12).

Deste modo, retomando o conto de Nepomuceno, a perspectiva das ações do narrador-personagem a respeito de si mesmo, que são feitas no hoje sobre um ele do passado, acabam por constituir uma dualidade e um *modus operandi* na narrativa. O eu-presente fala sobre um sempre que corresponde ou teve início com o eu-passado – “cada vez que” – e entre eles parece haver uma trajetória de autoconhecimento ou, ainda, de autocrítica.

Na história das artes visuais, a noção de perspectiva surge como um recurso gráfico e reproduz o universo tridimensional da realidade em uma superfície plana, dando a sensação de espaço e interação entre os três planos. Criando um ponto de fuga na pintura ou no desenho, a perspectiva permitiu representar o mundo em profundidade e podemos, igualmente, utilizar essa concepção para o estudo do conto de Nepomuceno. O narrador, ao colocar a si próprio e aos outros em perspectiva, aprofunda o debate sobre as múltiplas possibilidades de existir e de (re)criar-se que não tinham sido pensadas anteriormente, como fica evidente neste fragmento:

Talvez se Emílio fosse menos corajoso, ou menos louco.

Talvez se eu não tivesse confiado tanto em Enrique e em

todos os outros. Se não tivesse chovido tanto aquela noite, a primeira. Se eu não tivesse nunca saído de casa para ir defender aquilo que diziam ser defendido (1985, 112).

Ao sair de casa mais por uma vontade alheia do que a sua própria, o narrador apresenta insatisfação consigo e faz a primeira crítica ao ambiente no qual acontecerá todo o percurso narrativo: a guerra. É também a partir da incompreensão do porquê da guerra que ocorre a identificação e aproximação entre o eu-passado e o eu-presente: “Tenho fome e quero que tudo vá para o diabo, esta merda de guerra que até hoje não entendi” (1985, 114). Aliás, é no deslocamento físico do homem e de seus companheiros de combate que a história se desenrola: “De manhã, faz muito frio, quando saímos para procurar a trilha de baixo, que vai costeando a colina” (1985, 114). A estrada trilhada compõe o percurso narrativo e vice-versa.

Num primeiro momento, a guerra não corresponde à expectativa do imaginário popular, pois ela é descrita a partir de uma violência mais simbólica do que corporal. Não há jorro de sangue, nem enfrentamentos com baionetas. Exemplo disso é a arma que nunca foi disparada – “este mosquetão que não disparei nenhuma vez” (1985, 114) – e a desumanização/humanização dos soldados por causa do uso ou não de sapatos. Uma das primeiras passagens em que isso fica evidente é quando o narrador diz que era a segunda vez que usava sapatos na vida e o motivo era exclusivamente porque ele ocupava a função de soldado. A polissemia do sapato, podendo indicar, inclusive, o pertencimento a determinada classe social, dá humanidade ao homem, mas também pode tirá-la à medida que ele usufrua de um poder maior:

O negro Raul é duro e forte e alto. Vem dos vales, onde as gentes são mais altas e alegres. Não pode comigo na garrafa de cana nem nas noites de cantoria. Não posso com ele na porrada. Nem Emílio, o bravo, pode. Ele insiste: “Se eu não paro, não para ninguém”. Ele sempre teve sapatos (1985, 119).

O cansaço coletivo, fruto do deslocamento a pé pelas trincheiras, não é suficiente para comover e fazer parar Raul. Todos os seus companheiros possuem sapato na guerra, contudo, como ele sempre teve sapatos, usará de seu privilégio e diferença para ser categórico e amedrontador, impedindo que os demais descansem.

Algumas dessas imagens e construções – o mosquetão, o uso do sapato, as muitas marcações temporais etc. – se repetem ao longo do conto, tornando a narrativa cíclica, do mesmo modo que os caminhos dos próprios soldados nos campos de batalha. Essas constantes voltas para o mesmo lugar apontam uma impossibilidade de saída tanto do espaço físico como das memórias que insistem em retornar coladas a objetos, a detalhes que aparecem independentemente do querer do narrador. O ciclo só se rompe quando há uma aceleração no ritmo da narrativa e as ações dos personagens acontecem em sequência; a violência também sofre mudança, passando a ser mais concreta e menos simbólica.

Jorge, por direito, é o primeiro. A índia se debate e grita e uiva. E morde: Jorge se levanta mostrando a marca dos dentes no braço. A índia fica no chão. Vai levantar, é a vez de Andrés: chuta a índia na barriga. Ela cai, Andrés salta em cima e cumpre. [...] “Anda, é você agora”. O negro Raul

sussurra: “Anda”. E me olham todos outra vez. E eu vou. Fui o último (1985, 122-4).

A cena forte do estupro da índia remonta à representação tanto da imagem da mulher como a do indígena na literatura brasileira. De modo geral, as duas figuras são representadas por meio de um olhar vertical, estando submetidas corriqueiramente ao comportamento passivo e facilmente violável. Assim, a índia simboliza o encontro com o local seguro, com as origens, já que eles estavam em guerra e a presença da mulher os levaria para uma possível aldeia. Contudo, o que se sucede é uma escalada bestial, principalmente do narrador. Ele não queria ser como todos ao seu redor e nem realizar o que realizavam, entretanto “cumpre”, escolha estética que faz referência ao estupro, tornando-se igual aos demais. Aqui a distância que o narrador a todo momento buscava ter de seus colegas de combate desaparece, transformando-o em alguém tão diferente que nem ele mesmo se reconhece. Mais uma vez o eu-passado e o eu-presente se distanciam. É também neste mesmo instante que desvendamos uma das acepções prováveis para o título do conto, dando a ele toda a carga de violência possível dentro do universo gráfico: o último foi aquele que encerrou uma sequência de atos violentos.

Tanto em “Telefunken” como em “O último”, o trabalho com a linguagem permitiu criar dois universos completamente distintos: a casa e a guerra, respectivamente. Além disso, no primeiro conto, é narrada a infância de um menino que ama o rádio e tem medo de morrer e, no segundo, a trajetória de um homem que rememora sua ida para a guerra – reconhecidamente um local de morte. Ou seja, em ambos os casos a finitude da vida está presente, o que unirá esses dois contos ao último que será trabalhado neste artigo.

Encerrando o livro, o conto “Um senhor elegante” integra a quinta parte, “Histórias de um tempo qualquer”, e aborda as percepções de um homem a respeito de sua vida e de sua atual condição de idoso. Contando as aventuras amorosas da juventude para a sua interlocutora, Maria, o narrador – assim como nos outros dois contos analisados, é em primeira pessoa – parece querer reviver o frescor primaveril de quando era jovem. Contudo, seu corpo dá indícios das intermitências da vida. Seu medo de dormir é um exemplo disso:

– Esse é outro sintoma – expliquei. – Não durmo quase nunca. Como se tivesse pânico de dormir e não despertar, ou medo de sonhos dolorosos (1985, 162).

O “outro sintoma” é o da decadência, por meio da qual ele vai descobrindo seu corpo e as dores que sente, quase como um efeito dominó:

Ela sorriu e continuou girando devagar o copo de vinho enquanto eu contava como, aos poucos e cheio de espanto e angústia, fui descobrindo o corpo: primeiro o fígado, depois os rins, mais tarde os pulmões, um dia o estômago, outro os joelhos, e depois comecei a zelar de maneira especial e inútil pelos dentes, e contei como fui entendendo que os olhos que sempre falharam estavam secando, e então passei a descobrir os terríveis ruídos do ser humano, uma espécie de lenta, lentíssima de demolição (1985, 161).

O processo de envelhecimento é recebido com surpresa pelo narrador, porque, ao que tudo indica, ele não estava preparado para

lidar com a passagem do tempo. No entanto, observar e sentir a ruína de seu corpo faz com que ele dê mais atenção para áreas da sua vida que anteriormente não recebiam seu olhar, como a escolha mais acurada do vestuário. Para ele, vestir-se bem disfarçaria a sua decadência:

Passei a dedicar uma atenção cada vez maior a meus gestos, minha maneira de escolher a roupa, de apurar com cuidado quase místico as gravatas, aparar com rigor os cabelos, de reparar cuidadosamente no ciclo de cada camisa para evitar repetições, falhas imperdoáveis. Descobri, enfim, que a elegância pode ser, mais do que qualquer outra coisa, a melhor defesa, o disfarce mais eficaz para a decadência (1985, 160-1).

Outro ponto importante no conto é a maneira como a memória é trabalhada. Ela é usada pelo narrador de modo a ficcionalizar sua própria história. Em conversa com Maria, ele relembra casos amorosos antigos, mas os conta como se não fossem seus:

E depois perguntou-me de todas as mulheres de todos os meus tempos e contei histórias minhas como se fossem histórias de outros: um quarto de hotel em La Habana, uma praça em Barcelona, um terraço em cima do mar do Rio de Janeiro (1985, 165).

Esse artifício de inventar a própria vida remonta a uma outra característica da ficção que não havia sido citada até agora: como um processo de autoconhecimento, a ficção surge da necessidade do homem de entender a si mesmo, de dar conta do seu interior inacessível;

é o fictício “como instância apta a tornar o imaginário ‘acessível para além de seu uso pragmático’” (Bastos *apud* Iser: 2013, 14-5). Isso se aplica tanto para o personagem como para quem, se nos for permitida a expressão, deu-lhe a vida. Ao escrever sua ficção, o escritor, plenamente consciente de que existe “a inacessibilidade da realidade para o pensamento” (Bastos *apud* Iser: 2013, 12), constrói narrativas que esmiúçam aquilo que vivenciamos empiricamente no mundo. Porém, a criação literária não precisa passar pelo crivo do real para ser considerada relevante para o conhecimento, uma vez que ela possui uma lógica estética interna própria. A respeito disso, Gotlib faz a seguinte provocação: “a realidade *contada* literariamente, justamente por isto, por usar recursos *literários* segundo as intenções do autor, sejam estas as de conseguir maior ou menor fidelidade, não seria já uma invenção?” (2006, 12). Já em Iser, a invenção estaria atrelada aos modos como os atos de fingir atuam numa narrativa. Como bem disse Bastos:

Neste retorno à baila, as atividades de seleção, combinação e autoindicação reafirmam tanto o vínculo com o real, como a relação de transgressão que com ele mantêm. Da mesma maneira, reiteram o próprio cunho operacional, graças ao qual se ligam ao imaginário com o objetivo de produzir a ficção. Completamente distintos, fictício e imaginário nutrem entre si uma parceria profícua, pautada pelo jogo. [...] Iser faz a defesa da literatura que presta atenção a si mesma, mas não a aponta como vértice de suposta hierarquia fundamentada na ideia de progresso artístico (*apud* Iser: 2013, 15).

Se a ficcionalidade persiste porque o ser humano não consegue se definir e, portanto, se encena, o ficcionista é, por sua vez:

Um ser humano condicionado pelo espaço e tempo que, todavia, em algum momento decide se entregar ao labor de escolher, entre os elementos que lhe acorrem à mente, aqueles que constituirão uma narrativa e os articula da maneira que lhe parece conveniente (Bastos *apud* Iser: 2013, 10).

Isso significa dizer que a seleção de determinados caminhos e não de outros aponta para certa intencionalidade do texto, possibilitando que o impalpável se torne presente ainda que não necessariamente existente.

Refletir sobre como foi o percurso da vida não tem o objetivo de decifrar o que acontece entre o nascimento e a morte,⁵ mas permite que se acesse aquilo que estava oculto ou, ainda, inacessível, evidenciando a plasticidade da qual somos dotados. Ao ficcionalizar a própria história, o narrador-personagem do conto de Nepomuceno faz o esforço de conquistar, de algum modo, a perenidade que possibilitaria a ele esquecer-se de seu próprio fim, de sua própria ruína, ao passo que reconstrói toda uma rede de histórias, reconfigurando suas próprias memórias.

Assim sendo, os três contos que foram analisados confirmam a evolução sazonal que foi antevista na distribuição dos textos pelo livro. A infância, a vida adulta e a velhice representam o início, o meio e o fim das diferentes fases da vida e cada uma delas é interpenetrada pela outra. Para exemplificar: se a infância é o primeiro estágio da existência de todos, ela também precisará acabar e, conseqüentemente, ceder lugar para a próxima fase da vida. Inclusive, talvez seja por isso que os contos são transpassados pela pulsão de morte.

⁵ Ideia trabalhada por Bastos *apud* Iser: 2013, 23.

No primeiro, a morte associada a um acontecimento (a morte do pai do menino). No segundo, previamente marcada pelo ambiente hostil (a guerra). E, finalmente, no terceiro, a morte é tratada como inevitável (a idade avançada). Não à toa este conto pertence à parte “Histórias de um tempo qualquer”, evidenciando que a morte acontece independentemente do tempo e da parte da vida em que nos encontramos – a morte é, somente, o encerramento de um ciclo.

Não se tratando apenas disso, todos os contos são burilados dentro de uma estética própria que dialoga e faz jus aos procedimentos de construção de narrativas, principalmente daquilo que engendra um gênero tão instável – conforme nos apresentou Gotlib e aprofundou Cortázar – como o conto. Eric Nepomuceno não é apenas um bom contador de histórias, mas é também, principalmente, um completo ficcionista. Ele concebe o seu universo ficcional experimentando espaços, tempos, personagens e tensões múltiplas, trabalhando a linguagem de modo a criar diferentes chaves de leituras e caminhos interpretativos e, conseqüentemente, possibilitando de modo frequente o prazer estético. Sobre a experiência estética, Luiz Costa Lima comenta que ela acontece a partir de uma atividade de conhecimento, diferente do conhecimento conceitual, que permite que o sujeito do prazer (estético) se reconheça em um outro, trazendo a alteridade dele para si ao passo que se projeta também nesta alteridade. Nas palavras de Costa Lima:

A experiência estética, portanto, consiste no prazer originado da oscilação entre o eu e o objeto, oscilação pela qual o sujeito se distancia interessadamente de si, aproximando-se do objeto, e se afasta interessadamente do objeto, aproximando-se de si. Distancia-se de si, de sua cotidianidade,

para estar no outro, mas não habita o outro, como na experiência mística, pois o vê a partir de si (*apud* Jauss et al.: 1979, 19).

Buscamos, neste artigo, aprofundar os estudos a respeito da obra de Eric Nepomuceno naquilo que tange a sua vertente de ficcionista ou, ainda, de competência para ficcionalização de uma voz que vai guiar a elaboração da narrativa de um conto (Gotlib: 2006, 13-4). Tivemos como meta também a ampliação do número de leitores e críticos de suas obras literárias. Além disso, ao elegermos o conto como objeto, pudemos colocar no centro das discussões alguns dos estudos existentes a respeito do tema.

Referências

- BASTOS, Dau. “Wolfgang Iser e a ficcionalidade como disposição humana”. In: ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013, pp. 7-24.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Junior e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- GOTLIB, Nádya Battela. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2006.
- LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor – textos de estética da recepção*. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- NEPOMUCENO, Eric. *A palavra nunca*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Resumo

Desenredando os procedimentos daquilo que faz um conto ser um conto e empenhando-nos em trazer à baila uma parte da literatura contemporânea que quase não tem visibilidade, analisaremos neste trabalho três contos de Eric Nepomuceno publicados no livro *A palavra nunca* (1985): “Telefunken”, “O último” e “Um senhor elegante”. Para isso, será necessário transitar pelos escritos de Julio Cortázar, uma vez que o escritor e crítico argentino contribuiu de forma contundente para a compreensão desse gênero literário cuja forma gera grande debate. Os questionamentos sobre o conto levantados por Nádia Battella Gotlib também serão trazidos para discussão. Recorreremos por fim aos estudos de Wolfgang Iser, que propõe uma visão libertária a respeito da ficção.

Palavras-chave: Eric Nepomuceno; conto; morte; ficção.

Abstract

Unraveling the procedures of what makes a tale a tale and striving to bring to light a part of contemporary literature that has almost no visibility, we will analyze in this work three short stories by Eric Nepomuceno published in the book *A palavra nunca* (1985): “Telefunken”, “O último” and “Um senhor elegante”. To accomplish this goal, it will be necessary to go through the writings of Julio Cortázar, since the Argentinian writer and critic contributed in a decisive way to the understanding of this literary genre whose form generates great debate. Equally relevant, the questions about the tale raised by Nadia Battella Gotlib will also be brought into consideration. In the end we will turn to the studies of Wolfgang Iser, who proposes a libertarian view of fiction.

Keywords: Eric Nepomuceno; tale; death; fiction.

Mira Schendel: personagem e propositora de reflexões na ficção de Rodrigo Naves

Thais Kuperman Lancman*

O filantropo, primeira obra de ficção do crítico de arte Rodrigo Naves, foi publicada pela primeira vez em 1998. Trata-se de uma obra de difícil classificação. Na orelha da primeira edição, João Moura Jr. já afirma que há uma “promiscuidade de gêneros” (1998, s.p), responsável pela sensação de estranheza que a obra provoca. Talvez essa sensação tenha sido a força-motriz que levou diversos críticos e estudiosos da área de literatura a produzirem artigos sobre *O filantropo*, principalmente estabelecendo relações pertinentes entre a trajetória de Naves como autor de importantes ensaios sobre artes visuais brasileiras e sua ficção. Buscando suscitar novos debates, iremos nos aprofundar nessas relações, destacando a artista plástica Mira Schendel como elemento de ligação entre a produção crítica e ficcional do autor.

O filantropo é composto por 38 textos curtos, dos quais apenas sete não são narrados em primeira pessoa: quatro biografias; “Fábula”, cujo título é autoexplicativo; “Mangas Cavadas”, “que tem o tom objetivo e distanciado de um hipotético catálogo de vestimentas femininas” (Moura Jr.: 1998, s.p); e “Altivez”, sobre os hábitos sexuais de uma mulher. Os 31 textos narrados em primeira pessoa “contam uma história com princípio, meio e fim, apesar de muitos buracos e de algumas armadilhas bem dissimuladas” (Arêas: 2000, 429). De acordo com Vilma Arêas,

* Doutoranda em Literatura Comparada na Universidade Presbiteriana Mackenzie.

os relatos são ao mesmo tempo autônomos e enlaçados uns aos outros por fios de resistência variada. O mais consistente deles define o tema geral do volume que é, repito, sua ruminação ética, razão de ser do título, e que vem unida à busca de um ritmo, acentuação da forma (2000, 431).

Por “resistência variada” é possível entender as variações de dados biográficos dos narradores. Em um extremo, temos “Alvura”, narrado por uma freira, e, em outro, formando o núcleo mais consistente a que Vilma Arêas se refere, uma voz narrativa que ruma uma elucubração ética, ou, ainda, um “personagem reconhecível como o Filantropo” (Goldfeder: 2010, 167). Trata-se da voz de alguém obcecado por medidas e modelos de conduta, desejando por meio de ações – como cuidar das árvores de sua rua, pagar o dentista de um porteiro ou até mesmo dar bons conselhos a amigos – estabelecer uma mediação controlável e previsível com o entorno a partir do que se entende por um comportamento ético.

O título e a escolha feliz da imagem de uma régua na capa da primeira edição, de 1998, apontam na direção de medidas, semelhantes a uma forma esvaziada e pronta de agir, de ser correto, de fazer o bem. Ao mesmo tempo, as menções a peso e leveza, luz e sombra, superfície e profundidade, transparência e opacidade, que permeiam os mais diferentes textos, constituem um arcabouço empírico para as ruminações a que Vilma Arêas se refere, sendo essa plasticidade também um fio que arremata os textos, mesmo aqueles que escapam à voz narrativa central de *O filantropo*.

A articulação de uma estruturação “plástica” com uma composição verbal potencializa tanto possibilidades literárias quanto possibilidades plásticas e resulta em uma obra que explora de maneira original e altamente profícua a interação entre as dimensões formal e temática (Goldfeder: 2010, 178).

A ideia de um universo plástico que dialoga com o filosófico parece ser central para Naves. “Como se trata de ficção, e ficção radical, o fulcro filosófico, universal, será trabalhado em suas particularidades concretas, escapando assim à abstração do conceito, estranha à construção estética” (Arêas: 2000, 431).

Temos, então, em *O filantropo*, uma filosofia que opera sem jamais se desligar do concreto, e isso aparece tanto na forma adotada por Naves (os textos curtos, formando a manga gráfica em blocos encaixotados na página como quadros expostos em uma galeria de arte) quanto na maneira como ele trabalha os personagens, aliando as reflexões em primeira pessoa com hábitos, observações do entorno, trânsitos pela cidade, tudo que faz referência à matéria na qual se moldam o cotidiano e as relações interpessoais. Além disso, o próprio fazer ficcional como abstração também é o que Naves parece evitar, estabelecendo conexões com a sua bagagem de crítico de artes visuais, aspecto em que Mira Schendel ocupa um lugar importante, uma vez que foi tema de diversos ensaios e textos produzidos por ele, consistindo uma “via de entrada privilegiada para a interpretação de uma obra de ficção concebida a partir de um lugar híbrido e original” (Goldfeder: 2010, 169).

Em *A calma dos dias*, obra posterior à *O filantropo*, Naves afirma: “os trabalhos de arte tendem a ampliar o campo de experiência

e capacidade perceptiva dos indivíduos e considero essa vocação da arte algo tão fascinante que, dentro das minhas possibilidades, resolvi voltar a ela” (2014, 13). Nessa nota introdutória, explica como a prosa lhe traz uma satisfação que a crítica de arte não alcança. A seu modo, acaba sendo uma conciliação da teoria e da prática, considerando que este é o caminho proposto por ele para a construção de experiências de vida significativas. Também é reconhecível que o autor explora em sua obra literária “certa propriedade fundamental da obra de artes plásticas, que, construindo um conjunto único e simultâneo de enunciados, podem ativar a reverberação de diversas camadas de significado” (Goldfeder: 2010, 185).

Se Naves estabelece relações entre o fazer artístico independentemente do suporte, sendo que para qualquer artista a produção mais elevada se dá quando a arte explora possibilidades de apreensão da realidade, então é válido observarmos o ápice desse diálogo em *O filantropo*, que é a menção a Mira Schendel em uma das notas biográficas que compõem a obra.

Em “Mira Schendel (1919-88)”, uma dessas notas biográficas, há apenas uma breve menção ao seu trabalho artístico: “Seus desenhos são também isso: traços discretos, breves, mas de uma intensidade assombrosa” (1998, 58). Um leitor desinteressado jamais saberia que se trata de alguém continuamente estudada pelo autor. No restante do texto, Naves opta por descrever as relações de Mira com sua funcionária, sua maneira de falar e de se vestir. Entretanto, o modo como se refere aos desenhos parece se identificar com o projeto literário do autor. Os textos são breves e à primeira vista tratam de momentos banais, porém sob as narrativas fragmentadas se revela a intensidade de pensamentos complexos e tortuosos e uma humanidade que teme desesperadamente perder-se na banalidade

cotidiana. A oposição entre brevidade e intensidade, por fim, remete à noção de experiência pessoal e transformadora já abordada, em que o indivíduo busca uma certa clareza para enxergar momentos que, aos moldes dos desenhos, podem se revelar decisivos apesar de sua duração exígua.

Na Mira descrita em *O filantropo*, destacam-se as menções a seu corpo e autoimagem, retratando não uma artista, mas uma mulher que “precisava de lugares que dessem a seu corpo a possibilidade simultânea de afirmação e cerceamento, sem que as desproporções de escala a ameaçassem com uma desenvoltura excessiva” (1998, 57).

Não é à toa que a palavra “escala” é utilizada aqui. “Escala” é um termo recorrente na produção de Naves, com destaque para um dos textos de *O filantropo*, que tem justamente esse título. Consiste, portanto, em um liame que perpassa essa obra e a trajetória do autor. Em “Escala”, o texto, o narrador em primeira pessoa fala de desproporções. Ele observa a vista de sua varanda em uma cidade litorânea e afirma: “Se meus olhos se detêm ali ou mais além, sinto corporalmente as mudanças de escala, expando-me, contraio-me, sou o que há entre mim e o que eu vejo” (1998, 58). Há uma relação entre Schendel e esse narrador. Um corpo sujeito às mudanças de escala, transparecendo a necessidade de controle do externo para conviver de forma harmônica consigo mesmo. O narrador opta por observar de longe as mudanças na paisagem, na repetida busca por controle. Mira pratica o mesmo por meio da afirmação e do cerceamento. A relação fica marcante pelo seguinte trecho: “Seu corpo confrontado com os prédios distantes, com o horizonte da cidade” (1998, 58). Ao imaginar Mira na janela, pensando sobre seu isolamento diante da paisagem, Naves a aproxima do narrador de “Escala”, construindo a imagem de uma mulher que “retira medidas”

daquele isolamento, como o Filantropo em seu desejo de controle. Já a artista, como analisada em “Mira Schendel: pelas costas”, ensaio incluído na coletânea *O vento e o moinho*, realiza desenhos sem “nenhum intimismo, o elogio de uma escala que nos garantisse segurança e abrigo” (2007, 269).

O narrador, a quem chamamos “o Filantropo”, traz consigo uma Paris no coração, referindo-se a medidas; é, afinal, aquele que deseja clareza do seu lugar no mundo e se orgulha de jamais se descuidar de sua conduta moral. Ele busca afirmar sua individualidade e, ao mesmo tempo, impor-se uma ética clara, um cerceamento nascido na aprovação externa. Trata-se de uma aplicação mundana de uma ética enxergada tanto nos trabalhos de Mira quanto em sua personalidade, e é justamente essa dubiedade que *O filantropo* parece explorar.

O convívio com o mundo e a concomitante separação dele parecem ser a tônica da relação que Mira Schendel explora nos lugares em que transita, como se pode notar na passagem destacada acima. Sobre sua produção artística, Naves explica que ela “queria era potencializar a presença das coisas por meio de operações delicadas e altamente incisivas” (2007, 116), o que é, aparentemente, a mesma lógica que o Filantropo pratica em sua vida quando descreve, por exemplo, seu costume de dormir com a luz acesa: “o contraste do amarelado da iluminação elétrica com a claridade filtrada da manhã desperta em mim um sentido de operosidade indescritível” (1998, 45).

Como o Filantropo que não descuida de sua moral – ou pelo menos assim ele diz e ao mesmo tempo reconhece seus dilemas –, as obras de Mira Schendel, segundo Naves, problematizam a vontade de ordenação excessiva do mundo, sem negá-la:

Por vezes, elas suspendem todo o peso da existência, como se um Fred Astaire habitasse nossa casa. Em outras ocasiões, um pouco mais austeras, ordenam serenamente as coisas, exigindo delas um comedimento quase oriental (2007, 269).

O filantropo não deixa de ser uma manifestação do interesse de Naves pela produção de artistas como Schendel e Guignard, ou ainda outros como Amílcar de Castro, cujas propostas “não se atêm à sua capacidade de produzir soluções originais para problemas técnicos, mas volta[m]-se justamente para o sentido dessas soluções de colocar em ação uma problematização artística acerca de sua relação com o mundo” (Goldfeder: 2010, 171).

Ao construir uma ficção permeada pela busca de uma filosofia de vida ao universo plástico, somada a elementos biográficos que também contemplam essas duas frentes, Rodrigo Naves acaba por oferecer uma proposta de projeto literário que se consagra também no que ele mais valoriza no universo das artes visuais. As escolhas que Rodrigo Naves faz em *O filantropo*, portanto, são mais do que coerentes com sua trajetória como escritor e crítico; são laboratórios de suas experiências, sejam as experimentações artísticas tanto na ponta do que ele considera o maior valor da arte, quanto na tomada de consciência das relações com o mundo capazes de tornar a vida mais rica por meio do sensível. Naves estabelece, acima de tudo, uma proposição filosófica em que o esforço do contínuo em manter-se alerta para as experiências que a vida proporciona são o comportamento ético em si, em oposição a um modelo estabelecido de Bem, Correto ou Justo. Explorar a materialidade do mundo, como fazem o Filantropo, Guignard e Schendel, é o único comportamento moral possível e, por fim, aquele que Naves reproduz na sua obra literária,

inserindo no texto a plasticidade como elemento de apreensão e reflexão.

Assim, Mira Schendel surge em *O filantropo* como uma nota biográfica aparentemente descompromissada, mas se nota sua presença quase fantasmagórica em diferentes momentos do livro, a partir da ideia de que a artista, como retratada na produção crítica de Naves, insere em sua obra as questões morais e filosóficas que são tão caras para o autor. Uma vez que nota essa potencialidade das artes visuais e valoriza os artistas capazes de estabelecer por meio de diferentes materiais e técnicas, uma reflexão sobre sua própria relação com o mundo, Naves aproveita desse conhecimento para construir sua própria trajetória como artista, na literatura. Essa transposição acaba por ser um epítome da sua originalidade, inseparável da sua capacidade de leitura da arte brasileira.

Referências

- ARÊAS, Vilma. “Além do princípio da superfície: *O filantropo*, de Rodrigo Naves”. *Veredas*, v. 3, dez. 2000, pp. 429-40.
- GOLDFEDER, “Entre mim e o que vejo: uma leitura de *O filantropo*”. *Literatura e Sociedade*, v. 15, nº 13, jun. 2010, pp. 166-85.
- MOURA JR., João. “Orelha de livro”. In: NAVES, Rodrigo. *O filantropo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- NAVES, Rodrigo. *O filantropo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 2001.
- _____. *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *A calma dos dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

Resumo

Como crítico de arte, focado especialmente na produção modernista brasileira, Rodrigo Naves estudou e analisou em diversas situações a produção de Mira Schendel, artista suíça radicada no Brasil. Como ficcionista, em *O filantropo*, o autor insere uma biografia fragmentada de Schendel, em meio a uma obra que aborda muito mais questões morais do sujeito do que o fazer artístico. Uma análise desse texto, bem como dos ensaios que Naves produziu a respeito de Mira, sugere a presença da artista em *O filantropo* como um indício de que a reflexão moral de Naves é, ao mesmo tempo, estética, tendo Schendel como propositora dessa postura ética. A produção de Mira Schendel reflete uma forma de estar no mundo e interagir com ele, e isso emerge tanto nos textos narrados em primeira pessoa de *O filantropo* quanto no projeto literário de Rodrigo Naves, que pausou a carreira de crítico para exercitar uma ficção radical.

Palavras-chave: literatura contemporânea; arte contemporânea; literatura brasileira.

Abstract

As an art critic, focused mainly on Brazilian Modernism, Rodrigo Naves studied and analyzed in many occasions the works of Mira Schendel, a Swiss artist who spent most of her life in Brazil. As a fictionist, in *O filantropo*, the author inserts a fragmentary biography of Schendel, composing a piece of literature that is much more about moral issues than about the artistic process. A comparative analysis of this text with Naves' essays about Mira and the latter's presence in *O filantropo* suggests that Naves' moral reflection is at the same time aesthetic, and Mira stands in it as a statement. Mira Schendel's production is a way of being present in the world and interacting with it. This is made clear not only in first-person narrated texts in *O filantropo* but also in Rodrigo Naves' literary project as a whole, since he paused his career as an art critic to work on a radical fiction.

Keywords: contemporary literature; contemporary art; Brazilian literature.

ENSAIOS

REFLEXÕES DE FÔLEGO

O perseguidor na construção do sujeito marginalizado: leitura de tensões sociais a partir dos contos “O perseguidor”, de Julio Cortázar, e “Espiral”, de Geovani Martins

Clarice Goulart Pedrosa*

Na introdução ao livro *Modos da margem: figurações da marginalidade na literatura brasileira* (2015), os organizadores apontam que “a amplitude da noção de marginal percorre uma ampla gama de lugares discursivos que vai desde a escolha estética, que se manifesta por uma recusa voluntária do cânone literário, até a escolha do temário da violência e da marginalidade urbana como foco central das obras” (Faria et al.: 2015, 26). Aqui, eles se referem fundamentalmente ao contexto literário brasileiro – tema principal do livro em que se apresenta tal introdução – no qual a literatura marginal surge nos anos 80 e passa a integrar o âmbito literário transfigurando-se em “literaturas marginais” ao longo do tempo.

Apesar de os organizadores apresentarem uma reflexão acerca da literatura brasileira, é possível que pensemos também como esse fenômeno se dá na literatura mundial, analisando “não apenas a literatura que está à margem, mas aquela que se coloca à margem enquanto proposta de intervenção literária que busca lançar uma sombra na modelação do sujeito burguês” (Patrocínio: 2013, 644). Fazendo-se um rápido panorama literário, podemos perceber a existência de diversas obras (apesar de não serem ainda

* Mestranda em Letras Neolatinas na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

hoje a maioria) que buscam representar “aquele que se desvia das regras do grupo” (Becker: 2009, 17), apresentando questões acerca da alteridade e da diferença que permeiam a vivência de mulheres, pobres, negros, homossexuais, ou seja, de todos aqueles que ocupam o espaço do *outsider*.

Em nossa análise, que se dará nas páginas seguintes, iremos nos ater ao que consideramos uma das categorias de marginalidade: a dos perseguidores, pensando principalmente em suas representações urbanas e individuais, de que são exemplos o personagem principal do conto “William Wilson”, de Edgar Allan Poe, ou ainda a figura de Frankenstein, inaugurada em 1818 no livro homônimo de Mary Shelley. Percebe-se que ambos são sujeitos atormentados e obsessivos que, através da perseguição, buscam a fuga daquilo que os persegue.

Pensando mais detidamente no contexto literário latino-americano, nota-se, sobretudo a partir do início do século XX, um aumento do número de narrativas nas quais são postos em foco sujeitos que atuam de maneira perseguidora. É o caso dos contos fantásticos “O vampiro”, de Horácio Quiroga, e “Em memória de Paulina”, de Adolfo Bioy Casares, ou ainda o conto policial “A morte e a bússola”, de Jorge Luis Borges. É importante apontarmos para essa recorrência do uso da literatura fantástica (e suas vertentes) como o lugar no qual é possível falar desses sujeitos para além de uma escrita de testemunho. Esses seres, normalmente silenciados por seu caráter periférico, frente à “evidência de uma cena complexa e insólita” (Calvino: 2004, 13), podem “coincidir às vezes [...] com outro que também não coubesse direito nos próprios documentos” (Cortázar: 2008, 37), ou seja, coincidir com aquilo que também não sói existir, mesmo que seja uma narrativa.

É nesse cenário que se encontram, enfim, as duas narrativas literárias que nos servirão de base para reflexão acerca desse tipo de figura: os contos “O perseguidor” (1959), de Julio Cortázar, no qual o autor propõe uma perseguição metafórica e sutil, de maneira a criar um ser perseguidor que, diversas vezes ao longo da narrativa, é tido como sujeito perseguido, e “Espiral” (2018), do estreante Geovani Martins, em que, através de uma perseguição literal, é promovida “uma compreensão acerca das relações sociais que se estabelecem no fluxo entre centro e periferia” (Patrocínio: 2013, 647). Essas relações na obra são observadas, porém, não mais por sujeitos que exercem poder na sociedade, mas sim através do olhar daquele que é posto à margem – fato que tem sido possibilitado pela crescente visibilidade que a literatura periférica vem ganhando desde a última década do século XX.

Dessa forma, nos propomos a investigar neste trabalho a figura do perseguidor, literal ou metafórico, estabelecendo uma correlação com as formas de ver e de ser visto do *outsider*, buscando um maior entendimento de sua condição a partir do lugar que assume nos contos. O diálogo entre os dois textos nos permite pensar a condição problemática de um sujeito que se encontra incluído na sociedade de forma perversa. Afinal, por mais que não esteja excluído – como afirma Paulo Roberto do Patrocínio ao refletir que classificá-los como excluídos seria conceber “os territórios periféricos como não pertencentes à cidade [...], como detentores de uma população não atuante em sua esfera pública, apartados da cidade” (2013, 640) –, é frequentemente estigmatizado por ocupar a periferia.

Contudo, é também esse o lugar no qual ele pode se ressignificar, lançando mão do medo que a diferença desperta para potencializar um novo olhar capaz de desestabilizar o modo pelo qual as

relações sociais são representadas, uma vez que “o poder de definir a identidade e de marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder” (Silva: 2007, 81). Portanto, quando novos sujeitos ganham poder de discurso, o ganham também socialmente, mesmo que isso se dê num longo e árduo processo. Dessa forma, entendemos que o aumento de visibilidade dado a discursos que partem da margem é capaz de desconstruir gradativamente o que Tomaz Tadeu da Silva chama de “a força da identidade normal”, a qual “nem sequer é vista como *uma* identidade, mas simplesmente como *a* identidade” (2007, 83; grifos do autor).

Para realizarmos nossa análise, porém, é preciso que antes façamos uma breve contextualização acerca de mais algumas questões sociológicas e antropológicas que se encontram diretamente relacionadas à temática de sujeitos tidos como subalternos e marginalizados.

Sobre não estar de todo

Para buscarmos um melhor entendimento acerca dos sujeitos perseguidores que se manifestam nos dois contos a serem analisados, é preciso primeiramente observar a forte relação que pode ser assumida pelo par de opostos Perseguido x Perseguidor, que gera em algum nível uma alteração – mesmo que essa não seja inicialmente percebida – nas relações de poder, desconstruindo a polaridade atribuída a esses conceitos e criando um novo lugar muito mais nebuloso, onde todos ocupam, de certa forma, ambas as posições. Para alcançarmos esse espaço de desconstrução, entretanto, é necessário que primeiro olhemos para o lugar dado ao diferente para que depois possamos fazer uma análise acerca dos contos e de sua fuga à visão estereotipada do perseguido, que, ao se tornar sujeito e ter agência,

gera fissuras naquela ordem anterior – que até então se consolidava como a única possível – fazendo emergir talvez uma nova ordem.

Segundo Luis Alberto Romero, os grupos subalternos “não são, em realidade, mas *estão sendo* [...], não são um sujeito histórico, mas sim uma área da sociedade em que se constituem sujeitos” (1987, 15-6 *apud* García Canclini: 2000, 280; grifos do autor). Logo, são seres presentes em diferentes contextos sociais e caracterizados cada um por seus traços específicos, mas que de alguma forma ocupam um espaço similar na sociedade: o espaço da diferença, que os torna “eles’ ao invés de ‘nós” (Hall: 2016, 145).

Entender, portanto, esse local da diferença ocupado por seres tidos como *outsiders*, marginalizados ou subalternos é fundamental para pensar as representações dessas figuras nos contos de Cortázar e Martins, tendo em vista a noção de que qualquer sujeito é constituído não apenas de suas próprias características e convicções, mas também daquilo que a sociedade lê a partir delas, criando através da *différance*¹ “marcas da presença do poder” (Silva: 2000, 81). Sendo assim, consideramos pertinente à nossa pesquisa a reflexão acerca da “diferença”, que é apresentada no livro *Cultura e representação* (2016), buscando-se entender de que forma esse tipo de sujeito sobre o qual nos debruçamos neste trabalho está presente na sociedade.

Os limites simbólicos são centrais para toda a cultura. A marcação da “diferença” leva-nos, simbolicamente, a cercar fileiras, fortalecer a cultura e a estigmatizar e expulsar qualquer coisa que seja definida como impura e anormal. No

¹ Conceito desenvolvido por Jacques Derrida em que “o signo é caracterizado pelo diferimento ou adiamento (da presença) e pela diferença (relativamente a outros signos)” (Silva: 2000, 79).

entanto, paradoxalmente, também faz com que a “diferença” seja poderosa, estranhamente atraente por ser proibida, por ser um tabu que ameaça a ordem cultural. Assim, “o socialmente periférico está, com frequência, simbolicamente centrado” (Babcock: 1978, 32 *apud* Hall: 2016, 157).

É nesse espaço dicotômico – que será potencializador da voz desses sujeitos, mas ao mesmo tempo os estabelecerá como *outsiders* em sua comunidade – que nos deparamos com a figura do perseguidor. Antes de voltarmos nossa análise a ela, porém, é necessário nos aprofundarmos no conceito de *outsider*, que apresentamos de forma breve anteriormente.

O *outsider* pode ser definido, conforme dito acima, como aquele que não segue as regras impostas pela sociedade. Porém, tal como aponta o sociólogo Howard S. Becker em seu livro *Outsiders: estudos de sociologia do desvio* (2009), essa definição não expressa muita informação por si só, pois diversos fatores são imprescindíveis para que se possa entender a rotulação de qualquer sujeito como desviante. Uma das questões que se apresenta como mais relevante para a relativização do status de desviante aplicado a qualquer sujeito é o fato de que “o desvio não é uma qualidade do ato que a pessoa comete, mas uma consequência da aplicação por outros de regras e sanções a um ‘infrator’. O desviante é alguém a quem esse rótulo foi aplicado com sucesso; o comportamento desviante é aquele que as pessoas rotulam como tal” (Becker: 2009, 22). Sendo assim, para existir um desvio, e consequentemente um *outsider*, será sempre posto em questão o “filtro” da comunidade dominante que produz a noção de desvio. Entendemos, portanto, que os sujeitos são percebidos como *outsiders* ou como sujeitos marginais, não por terem

quebrado qualquer regra, mas sim por se situarem fora dos grupos que estão em posição de poder.

Sykes e Matza propõem a ideia de que “o delinquente se aproxima de uma concepção de si como uma ‘bola de bilhar’, vê a si mesmo como irremediavelmente impelido para novas situações” (1957, 667-9 *apud* Becker: 2009, 39). Essa colocação dos autores aponta para comportamentos que podem ser observados ao analisarmos homicidas, *stalkers*² e até mesmo artistas. Julio Cortázar, conhecido por seu caráter desviante, afirma em um pequeno texto nunca ter admitido “uma clara diferença entre viver e escrever” (2008, 34), reforçando o que Becker diz ao apontar a incapacidade de certos sujeitos de fugirem de seus instintos, estando, portanto, em oposição – e frequentemente em embate – à “pessoa ‘normal’ [que], quando descobre em si um impulso desviante, é capaz de controlá-lo pensando nas múltiplas consequências que ceder a ele lhe produziria. [Que] já apostou demais em continuar a ser normal para se permitir ser dominada por impulsos não convencionais” (Becker: 2009, 38).

A partir dessa colocação de Becker, podemos perceber que o que parece diferenciar *outsiders* de pessoas tidas como comuns é a incapacidade de negar impulsos em prol do que foi estabelecido como norma pela sociedade. Levando em consideração os dados sociológicos e antropológicos levantados até aqui, propomos em seguida um diálogo com as figuras ficcionais que protagonizam os dois contos escolhidos como objetos de pesquisa, a fim de analisar como eles correspondem a esse grupo social dos *outsiders*, como se

² Aqui a palavra *stalker* é utilizada com o intuito de marcar apenas a perseguição literal, visto que a palavra em português está sendo usada por nós tanto de modo denotativo como conotativo.

dá sua convivência com outros personagens dos textos e, também, com as próprias regras sociais.

Sobre perseguidores e perseguidos

Em um conto que aparece como um ponto de virada de sua obra, Julio Cortázar explora os limites da noção de perseguição. “O perseguidor” (1959) traz um enredo que problematiza desde o título esses papéis supostamente fixos que se estabeleceram nas interações sociais. No primeiro momento da leitura, a relação de perseguidor e perseguido se estabelece entre o jornalista Bruno e um famoso saxofonista de jazz, Johnny Parker, que se encontra em momento de “decadência” tanto em sua carreira, quanto em sua vida pessoal. Pensado a partir da figura concreta do músico americano Charlie Parker, Johnny é apresentado como um gênio do jazz, mas ao mesmo tempo como uma figura subversiva a qual parece pouco dada a firmar qualquer relação de compromisso.

É importante apontar, contudo, que a representação construída do saxofonista, assim como o juízo de valor aplicado as suas atitudes chegam ao leitor, na maior parte do texto, a partir do olhar de Bruno, que além de amigo é responsável por escrever a biografia de Johnny Parker. Sendo assim, acompanhamos a trajetória do músico tendo como “filtro” as percepções de alguém que se pauta pelas regras da sociedade e não a partir do olhar de um *outsider*, fato que será fundamental para uma leitura não apenas do sujeito que entendemos aqui como um perseguidor, mas também da sociedade na qual ele está inserido.

A abordagem dicotômica, apontada na sociologia por Becker quando discorre sobre a relação entre o *outsider* e o cidadão comum, é evidente ao observarmos a interação entre os personagens Johnny

e Bruno. O jornalista, que no conto representa o sujeito que está de acordo com a ordem social de sua comunidade, mostra-se constantemente atravessado por sentimentos conflitantes em relação a Johnny. Podemos observar essa questão no seguinte fragmento, em que Bruno discorre inicialmente sobre o saxofonista e sua namorada, Dédée, e em seguida foca seu discurso no músico:

Invejo um pouco essa igualdade que os aproxima, que os torna cúmplices com tanta facilidade; do meu mundo puritano [...] vejo-os como anjos enfermos, irritantes por causa da irresponsabilidade [...]. Invejo Johnny, esse Johnny do outro lado, sem que ninguém saiba exatamente o que é esse outro lado. Invejo tudo menos a sua dor, coisa que ninguém deixará de compreender, mas mesmo em sua dor deve haver o vislumbre de algo que me é negado. Invejo Johnny e ao mesmo tempo me dá raiva que esteja se destruindo pelo mau emprego dos seus dons, pela estúpida acumulação de insensatez que a pressão da sua vida requer (Cortázar: 2012, 34-5).

Nessa passagem, nos deparamos com um Bruno que, além de apresentar sentimentos contraditórios em relação a Johnny, é marcado por um não entendimento da figura do saxofonista, que lhe parece frequentemente alguém que fala outra língua, afinal, para o jornalista, “Sempre se está mais fora de Johnny do que de qualquer outro amigo. [...] a diferença de Johnny é secreta, irritante por ser misteriosa, porque não tem nenhuma explicação” (pp. 54-5). Aqui o incômodo causado pelo desconhecido se mostra claro. É a diferença atuando como definidora de um “outro”, que não cabe totalmente na

sociedade em que está inserido, incômodo que, à medida que causa irritação, gera também fascínio.

Ainda pensando nessa convivência conflituosa entre tipos de sujeito que Cortázar nos apresenta em “O perseguidor”, é importante apontarmos quais são as consequências práticas geradas a partir das ações desse sujeito comum. Em algumas passagens do texto, Bruno parece aproximar-se mais do pensamento apresentado pelo saxofonista e chega até a mostrar-se avesso à forma como outros personagens olham para Johnny, conforme fica evidente no seguinte fragmento:

A marquesa, por exemplo, acredita que Johnny teme a miséria, sem perceber que a única coisa que Johnny pode temer é não encontrar uma costeleta ao alcance do garfo quando tem vontade de comê-la, ou uma cama quando tem sono, ou cem dólares na carteira quando lhe parece normal ser proprietário de cem dólares (p. 42).

Apesar de expor um olhar mais consciente em relação a esse *outsider*, frequentemente participa de ações que contribuem para cercear as ações “incomuns” do músico, motivado pela noção da importância do sucesso de Johnny para sua própria carreira de biografista, ou pela tentativa de adequá-lo àquilo que a sociedade espera dos sujeitos nela inseridos.

As tentativas de Bruno em “trazê-lo à realidade” (p. 54), mesmo questionando-se sobre o conceito de “realidade”, mostram-se frequentes. Ao longo do conto, transfiguram-se em tentativas frustradas de “salvar” alguém que não tem noção da necessidade de ser salvo – e que, talvez, em seu próprio mundo esteja menos

desconfortável que o próprio Bruno, afinal, como aponta Becker, “aquele que infringe a regra pode pensar que seus juízes são outsiders” (2009, 15). A tentativa do jornalista de “salvar” o saxofonista é representada também na cena em que Johnny ajoelha-se e chora em sua frente, e Bruno – narrador do conto – afirma: “no final eu é que fiz papel ridículo, porque não há nada mais lamentável do que um homem se esforçando para mover outro que está muito bem do jeito que está, que se sente perfeitamente bem na posição que lhe dá vontade” (p. 67).

Até esse momento nos debruçamos sobre a diferença que entendemos existir na constante oposição entre o homem “comum” e o *outsider*. Porém, para que possamos falar sobre a figura de Johnny Parker como sendo um perseguidor, é preciso entender de que modo e através do que se dá essa perseguição.

Ao longo do conto, percebe-se que o saxofonista é um sujeito que surge sempre em oposição aos demais personagens, caracterizando-se (e sendo caracterizado) como o diferente. Esse dado torna-se perceptível não apenas através do olhar do narrador Bruno, mas também por meio de diálogos, nos quais o próprio Parker exprime diretamente esse lugar incômodo que ocupa. Johnny é estabelecido, portanto, como aquele que, se “pudesse orientar essa vida [...], talvez acabasse na pior, na loucura completa, na morte” (p. 35). É o sujeito que “jamais teve a ideia do que é esperar nada” (p. 30), “obcecado por algo que sua pobre inteligência não alcança” (p. 39). Percebe-se que, já no começo do conto, o autor nos fornece dicas da conclusão que será alcançada pelo narrador posteriormente: Johnny é um perseguidor e não um perseguido. A negação da espera, tal qual a obsessão são traços marcantes na figura de um perseguidor. Afinal, uma vez que seu “alvo” é definido, é impossível negar-se ao impulso de buscá-lo.

Consideramos necessário chamar atenção para o fato de que a perseguição – literal ou metafórica – pode se dar a partir de múltiplos gatilhos. Na literatura e no dia a dia, encontramos figuras marcadas por diferentes tipos de obsessões e vícios, desde homens que seguem mulheres e cometem atos criminosos em relação a elas, até viciados em trabalho, que estão a todo momento buscando uma oportunidade para crescerem em suas carreiras. Johnny não se estabelece como nenhuma dessas figuras, mas sim como uma que é constantemente associada a uma perseguição metafórica: a figura do artista.

Desde as primeiras páginas do conto de Cortázar, nota-se a conexão do personagem com o mundo através da música. É ela a responsável por seus momentos de genialidade e também seus lapsos de descontrole, já que é a partir dela que ele busca entender-se e é para onde sempre caminha. O jazz torna-se urgência, obsessão. Logo na primeira cena em que temos contato com a sua figura, Johnny afirma que tem “de tocar e acabou-se” (p. 10). Sua genialidade e seu destemperamento aparecem nesse contexto como algo que Bruno vai chamar de “fachada, algo que todo mundo pode chegar a compreender e admirar, mas que encobre outra coisa, e essa outra coisa é a única que deveria importar para mim, talvez porque é a única que importa verdadeiramente para Johnny” (p. 40).

Essa outra coisa da qual Bruno fala – mas que observamos como algo que ele não consegue alcançar – é aquilo que Johnny persegue. Talvez a perfeição, talvez a singularidade, mas concretamente sua obsessão.

sua música era uma confirmação e não uma fuga. [...] Esse estilo que merece nomes absurdos sem necessitar de ne-

nhum, prova que a arte de Johnny não é uma substituição nem um completamente. [...] e quando Johnny se perde, como nessa noite, na criação contínua da sua música, sei muito bem que não está escapando de nada. Ir a um encontro não pode ser nunca escapar (pp. 40-1).

O fragmento acima é ponto crucial na narrativa, pois marca um dos poucos momentos em que o narrador discorre sobre Johnny de maneira mais empática, buscando um olhar que não esteja apenas reproduzindo aquele pertencente à massa de sujeitos comuns. Deparamo-nos, portanto, com um Johnny inteiro, mas que não cansa de perseguir – a si mesmo, ou talvez àqueles que tentam dizer-lhe que não se encaixa, ou ainda a uma realidade diferente, na qual não seja tachado de excêntrico ou louco por fazer arte – através de sua música.

Após todas essas “pistas” criadas por Bruno, atinge-se o clímax do texto quando o narrador finalmente enxerga tudo aquilo que está a sua frente, tal qual a pessoa que percebe que é perseguida na rua por um estranho após algumas quadras. Sua nova percepção acerca de Johnny o invade:

Johnny não é uma vítima, não é um perseguido como todo mundo acredita [...] agora sei que não é assim, que Johnny persegue em vez de ser perseguido, que tudo que lhe está acontecendo na vida são azares de caçador e não de animal acochado. Ninguém pode saber o que é que Johnny persegue, mas é assim, está aí, em *amouros*, na marijuana, em seus discursos absurdos sobre tantas coisas, nas recaídas, no livrinho de Dylan Thomas, em todo pobre-diabo que Johnny é, e que o engrandece e o converte em um absurdo

vivo, num caçador sem braços e sem pernas, numa lebre que corre atrás de um tigre que dorme (p. 58).

A partir daí, seu *insight* o atinge de tal forma que pela primeira vez no conto é ele, e não Johnny, a perder de certa forma o controle de suas ações. De início, é alcançado por “uma vontade de vomitar, como se isso [o] pudesse [...] livrar dele, de tudo que nele vai contra [Bruno] [...] e contra todos” (p. 59), como se o próprio Johnny finalmente tivesse conseguido chegar até ele em sua eterna perseguição de quem não sabe exatamente o que quer, nem o que persegue. Em seguida, são os outros personagens que passam a incomodá-lo, talvez por invejar sua ignorância por não enxergarem a verdadeira faceta de Johnny, que ele agora vê claramente.

Entendemos, portanto, quais são as características do personagem de Johnny Parker que o tornam um potente *outsider*, um sujeito subversivo e habilitado como perseguidor nato. Sua veia artística é estabelecida no conto como a ponte que lhe entrega um olhar diferenciado, capaz, por consequência, de o levar a ocupar um outro lugar, “sem ocupar nenhum lugar” (p. 85). O caminho traçado por ele, tal como o “lugar” que pretende atingir mostram-se por fim como uma mancha borrada, que não consegue ser vista claramente pelos leitores, por Bruno nem pelo próprio Johnny, que evidencia isso ao falar que o que toca “é Bee morta, sabe, enquanto o que eu quero, o que eu quero...E por isso às vezes piso em cima do sax e as pessoas pensam que passei um pouco da conta na bebida” (pp. 82-3), e, posteriormente, chegar a conclusão de que vai “morrer sem ter encontrado...sem...” (p. 83).

Essa dedução exposta pelo músico põe uma lente de aumento sobre um sujeito que até então parecia agir apenas por impulso. O

Johnny apresentado nesse momento não se opõe à figura com a qual nos chocamos por todo o texto, mas é marcado por um dado extra: uma sobriedade ao perceber que seus atos lhe são intrínsecos, mas ao mesmo tempo o desafiam e o frustram.

Apesar de não chegarmos, portanto, a uma conclusão fechada acerca do que está sendo perseguido a todo momento por Parker, torna-se claro ao final do texto que, para a perseguição, nem sempre se precisa estabelecer um alvo específico, ou até mesmo qualquer alvo. Toda a perseguição depende, principalmente, de alguma figura – ainda mais se essa (ou essas) for detentora de alguma espécie de poder em sua comunidade – sentir-se perseguida por alguém ou até mesmo por sua ideologia. Encerramos o texto com a percepção de que Johnny, de fato, nunca chegará ao que persegue, porém atinge não só aqueles a sua volta, como também toda uma convenção social quando se estabelece como perseguidor. Dessa forma, mesmo não alcançando, aparentemente, nenhum objetivo, balança as estruturas sociais, trazendo novas reflexões e novas formas de buscar um entendimento acerca da “realidade” para a sociedade na qual está inserido. Essa questão fica explícita no seguinte fragmento:

Ele [Johnny] é realmente o chimpanzé que quer aprender a ler, um pobre sujeito que dá com a cara contra as paredes, e não se convence, e volta a começar.

Ah, mas se um dia o chimpanzé se põe a ler, que falência geral, que desarrumação, que se salve quem puder, eu em primeiro lugar. É terrível que um homem sem grandeza alguma se atire desse jeito de encontro à parede. Ele nos

denuncia a todos com o choque dos seus ossos, nos transforma em migalhas com a primeira frase da sua música (p. 62).

O jogo da perseguição

Em “Espiral” (2018), de Geovani Martins, nos deparamos com uma estrutura que de começo já se apresenta diferente daquilo que havíamos observado em “O perseguidor”. O primeiro dado relativo a isso, e talvez o menos relevante, diz respeito à extensão do conto: enquanto o texto de Cortázar é particularmente longo, pensando-se na média para esse formato de textos, o de Martins é o contrário, um texto sucinto. É importante salientar que tal questão não influencia a qualidade de nenhum dos dois textos, apenas pode gerar experiências de leitura diferentes.

A segunda questão que distancia os dois contos refere-se ao modo de narração. Apesar de notar-se a presença de um narrador-personagem em ambos os casos, os tipos de sujeitos representados por cada um deles são diferentes. Em “O perseguidor”, assistíamos a todas as ações do tipo perseguidor a partir do “filtro” de alguém considerado um cidadão comum. Já, em “Espiral”, é o próprio perseguidor que fala ao leitor, fato que nos apresenta uma outra perspectiva e permite a percepção de que o personagem que persegue nesse conto tem consciência de seus atos – afinal, ele afirma: “nunca esquecerei da minha primeira perseguição” (Martins: 2018, 18) –, o que não se pode deduzir no conto de Cortázar, mas o narrador supõe não acontecer.

Pode-se dizer, ainda, que o conto de Geovani Martins nos fornece outra representação da figura do perseguidor. Isso ocorre, pois o *outsider* que coordena a perseguição nesse texto parte de um outro lugar de marginalidade. Enquanto Johnny diferenciava-se dos

demais por sua veia artística que era seu único foco, o personagem de Martins – que não possui nome – opõe-se aos outros personagens com quem interage por questões de classe: ele é o homem pobre e morador de comunidade que desperta o medo nos habitantes da área nobre da cidade; quando era avistado, “uma velha segurava a bolsa e atravessava a rua” (p. 17).

Esse incômodo que o personagem causa em figuras com poder aquisitivo superior ao seu, a princípio, o diverte. Isso se dá, talvez, por perceber-se em certa posição de poder pela primeira vez, já que não possuía os privilégios daquela elite que agora o temia e, no colégio, ele e seu “bonde” não metiam “medo em ninguém” (p. 17). Essa visão positiva frente à posição ocupada por si na sociedade, porém, logo se transfigura em outra, causada pela percepção do “abismo que marca a fronteira entre o morro e o asfalto” (p. 18).

Talvez seja essa nova perspectiva adotada pelo personagem que o faça tomar ações que mais uma vez o afastarão do personagem de Johnny Parker. Como mencionado anteriormente, Johnny pode ser entendido como um perseguidor metafórico. Apesar de gerar a sensação de perseguição para certos sujeitos dominantes e até mesmo para a “instituição” sociedade, não persegue nada literalmente, ao contrário do jovem de “Espiral”, que atuará como *stalker* de sujeitos que representam tudo aquilo que o oprime, que o coloca na posição de marginalizado.

Pensando na evolução do personagem de Geovani Martins, observamos o amadurecimento de um jovem que busca, através da perseguição, uma forma de alterar o sistema no qual está inserido. Inicialmente, percebe-se esse narrador como o sujeito que é perseguido de alguma forma. Ele afirma que “tudo começou do jeito que [...] mais detestava: quando eu, de tão distraído, me assustava com

o susto das pessoas e, quando via, era eu o motivo, a ameaça” (p. 18), apontando para o fato de que, a seu modo de ver, todas as suas atitudes posteriores estariam funcionando como respostas a esses olhares maldosos que o seguiam.

Sua decisão de tentar mudar as “regras do jogo” surge, então, como um impulso, algo que “não entendia bem” (p. 18), mas que o faz seguir uma senhora sem que pensasse em mais nada. Essa perseguição, em um primeiro momento, gera no personagem sentimentos contraditórios, assim como os que Bruno nutria por Johnny, evidenciando um sujeito fragmentado, que percebe as regras impostas pela sociedade, mas se vê interpelado pela necessidade de escapar delas indo ao seu encontro, chocando-se contra elas. Esse primeiro momento de confusão interna pode ser observado no fragmento:

Passado o turbilhão, fiquei com nojo de ter ido tão longe, lembrando da minha avó, imaginando que aquela senhora também devia ter netos. Porém, esse estado de culpa durou pouco, logo lembrei que aquela mesma velha, que tremia de pavor antes mesmo que eu desse qualquer motivo, com certeza não imaginava que eu também tivera avó, mãe, família, amigos, essas coisas todas que fazem nossa liberdade valer muito mais do que qualquer bolsa, nacional ou importada (p. 19).

Apesar desse discurso em que menciona a importância de manter sua liberdade, o texto vai se desenrolando de forma a construir um sujeito perseguidor que atua como refém de seus próprios impulsos, afinal, “sentia que não poderia parar” (p. 19). Torna-se, assim como Parker, um sujeito que enxerga para além do que os outros

veem, passando a ocupar lugar nenhum, não cabendo mais em seu “bonde”, nem fazendo parte daquela elite que perseguia pelas ruas.

A perseguição de algo que parece não saber exatamente o que é – mas que vai além daqueles seres que transitam pelas ruas da zona nobre da cidade – torna-se, portanto, um retrato de si mesmo. Perseguir essa obsessão, com o passar do tempo, “foi ganhando forma de pesquisa, estudo sobre relações humanas. [...] começava a entender com clareza meus movimentos, decifrar os códigos dos meus instintos” (p. 19).

Assim como Johnny busca alcançar algo em sua música, algo que já não sabe o que é e que ninguém compreende, o perseguidor construído por Martins vai aos poucos aprimorando suas técnicas para que sua perseguição corresponda melhor àquilo que espera sentir ao fazê-la. É importante marcar, porém, que, apesar de percebermos uma busca por suprir suas necessidades individuais – da mesma forma que faz o personagem de Cortázar e tantos outros –, existe uma forte presença em “Espiral” de uma motivação social, que funciona como uma denúncia a essa “realidade” tão incômoda ao narrador. Não podemos afirmar com certeza seu objetivo final, porém se nota uma tentativa clara de subverter certos valores sociais à medida que o *outsider* toma as rédeas da situação e se coloca em posição de poder frente à sociedade dominante, mesmo que isso só ocorra nos momentos em que persegue alguém.

Caminhando para o final do conto, o perseguidor parece estabelecer em seu próprio jogo uma lógica que se aproxima mais daquilo que espera alcançar. Passa, então, a focar-se em apenas um alvo, que se encaixa não apenas no sujeito comum que segue as regras da sociedade, mas também nessa elite responsável por fazer julgamentos e definir padrões. Mais uma vez, nota-se no conto uma crítica a esse

tipo de sujeito quando a perseguição não é percebida, apontando para uma sociedade que invisibiliza sujeitos que não estão encaixados nos padrões dominantes, de forma a justificar-se o ato do perseguidor. Apesar disso, eventualmente, o jovem é percebido pelo homem perseguido. “Três meses. Até o dia em que li em sua expressão o horror da descoberta” (p. 21). A expressão marcada pelo horror assemelha-se ao choque do jornalista do conto de Cortázar ao se dar conta de que aquele sujeito que pensava ser perseguido era, na realidade, um perseguidor. É o choque do medo, mas ao mesmo tempo o choque de alguém que se percebe não soberano e, portanto, ameaçado pela inversão de poder.

Por fim, assim como a morte de Johnny reorganiza o âmbito em que vive, restabelecendo os valores e detentores de poder naquela “realidade”, o desfecho de “Espiral” se dá como uma retomada de poder por parte do sujeito comum. “Mário, completamente transtornado, segurava uma pistola automática. Sorri pra ele, percebendo naquele momento que, se quisesse continuar jogando esse jogo, precisaria também de uma arma de fogo” (pp. 21-2). Essa frase finaliza o conto – tal como ocorre em “O perseguidor” após a morte do saxofonista –, já que a perseguição, que atuava como foco do texto, não pode ter continuidade, o que aponta para a dificuldade que *outsiders* encontram ao tentarem deslocar de certo grupo o domínio da sociedade.

Conclusão

Após analisarmos os personagens dos contos de Julio Cortázar e Geovani Martins, conseguimos estabelecer algumas questões que nos parecem caracterizar a figura que chamamos de perseguidor, por mais que tenhamos apontado diferenças entre os textos e os dois personagens responsáveis por algum tipo de perseguição.

A principal dessas questões, que conduzirá a construção de um sujeito perseguidor em ambas as narrativas, diz respeito à marcação desses indivíduos como representantes de uma “categoria” *outsider*, ou seja, do ser que quebra as regras estabelecidas pela sociedade dominante. Percebemos em nossa análise não apenas que essa categoria pode ainda subdividir-se quanto ao tipo de espaço marginalizado ocupado pelo personagem – sendo Johnny um artista e o jovem de “Espiral” um representante da periferia, mesmo que esteja geograficamente próximo ao “centro” –, mas também ao que concerne à própria ideia de perseguição. Afinal, nos deparamos com um perseguidor metafórico e outro literal.

Apesar dessa última diferença apontada, percebe-se que dentro dos textos, muitas vezes, metáfora e literalidade se confundem. Johnny persegue algo abstrato, mas, ao fazê-lo, gera naqueles à sua volta a sensação de estarem sendo perseguidos e de terem seus valores violados, ao passo que o personagem do conto de Martins consegue perseguir um ideal diferente de sociedade ao se tornar *stalker* de sujeitos da elite de sua cidade.

Esse efeito é gerado, pois os dois personagens não são definidos como perseguidores no sentido pejorativo da palavra, embora em certos momentos atuem como tais. Não se caracterizam como sujeitos perversos que perseguem o “cidadão de bem” ou que simplesmente não demonstram respeito pelas regras, mas sim como tipos que assustam esses sujeitos dominantes por perseguirem algo que não é palpável: a possibilidade de existir e ocupar espaço na sociedade sem que sejam oprimidos, possuindo voz.

Dessa forma, propomos que em ambos os casos aqui apresentados o conceito de perseguição possa ser redefinido em algum grau. O que antes era tido como um ato de agressividade, de remoção

do direito à privacidade, pode significar nesse âmbito libertação e mudança. Os sujeitos apontados como *outsiders* e marginalizados não serão caracterizados como perseguidos, como Bruno pôde notar em “O perseguidor”, mas tampouco são transfigurados em vilões, afinal, nem se encontram em posição de poder para tal.

Sendo assim, mais uma vez ocupam um entre-lugar, o qual gera desconforto para aqueles acostumados ao seu espaço de privilégio e convertem-se assim – aos olhos desses sujeitos comuns – em perseguidores, e realmente o são. Perseguidores de uma nova forma de se experienciar a vida, de estabelecer relações e de se olhar o que está ao redor, para muitos vistos como revolucionários e para tantos outros como baderneiros, desordenadores e ameaçadores.

Referências

- BECKER, Howard. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Tradução de Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- CALVINO, Italo. “Introdução”. *Contos fantásticos do século XIX*. Tradução de Mauricio Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, pp. 9-18.
- CORTÁZAR, Julio. “Do sentimento de não estar totalmente”. *A volta ao dia em 80 mundos*. Tradução de Ari Roitman et al. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, pp. 34-40.
- _____. *O perseguidor*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- FARIA, Alexandre; PENNA, João Camillo & PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. *Modos da margem: figuras da marginalidade na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa et al. São Paulo: Edusp, 2000.
- HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Tradução de Daniel Miranda et al. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2016.
- MARTINS, Geovani. *O sol na cabeça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- PATROCÍNIO, Paulo Roberto do. “Subalterno, periférico e marginal: os novos sujeitos da enunciação no cenário cultural brasileiro”. In: ALMEIDA, Júlia & SIEGA, Paula (orgs.). *Literatura e voz subalterna – Anais*. Vitória: GM, 2013, pp. 635-48.
- SILVA, Tomaz Tadeu. “A produção social da identidade e da diferença”. In: _____ (org.). *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2007, pp. 73-102.

Resumo

Desde o início do século XX, a produção literária latino-americana vem se debruçando com mais atenção sobre os espaços periféricos e os sujeitos que os habitam, apresentando como resultado uma ficção povoada por diferentes representações dos subalternos e marginalizados. Nesse contexto, destaca-se Julio Cortázar, que, em 1959, cria a figura do “perseguidor” em conto homônimo. O sujeito marginalizado de Cortázar acaba por subverter a imagem que os demais fazem dele, sendo ao final visto não como um ser perseguido pela sociedade, mas sim como um elemento ameaçador por colocar em xeque as formas de vida que imperam na realidade em que está inserido. Notamos, porém, que a significação dessa figura não se encerra na mera condição de um personagem literário que problematiza o papel de um artista, podendo ser lida também como um status do ser marginalizado, seja ele oriundo de qualquer esfera ou campo da vida social. Dessa forma, o presente trabalho propõe analisar a figura do Perseguidor para além do conto no qual aparece, estabelecendo uma correlação com as formas de ver e de ser visto do sujeito subalterno. Para alcançar uma visão mais ampla da figura de que tratamos aqui, traçaremos um paralelo entre a narrativa de Cortázar e o conto “Espiral”, publicado em *O sol na cabeça* (2018), livro de estreia do autor brasileiro Geovani Martins. O diálogo entre os dois textos nos permite pensar o lugar problemático de um sujeito à margem da cidade e da sociedade, lugar onde é invisibilizado mas que é também onde pode se resignificar, lançando mão do medo que a diferença desperta a fim de potencializar um novo olhar para as relações sociais.

Palavras-chave: perseguidor; marginal; Cortázar; Martins.

Abstract

Since the beginning of the twentieth century Latin-American literature production has been musing more thoroughly on peripheral spaces and their inhabitants, offering productions whose characters

are marginal subjects. In this context, Julio Cortázar stands out for presenting, in 1959, the persecutor character in one of his short stories called “O perseguidor”. In this tale, the character subverts his image, being seen, at the end, as a persecutor, instead of a persecuted, due to his ability to change the normative way of life. However, we notice that what the persecutor’s image represents is not only what this tale shows, but can also be seen as a status of the marginal. Therefore, the present article proposes an analysis of the persecutor as a status of the subordinate subject. In order to achieve our purpose we analyse Cortázar’s tale together with “Espiral”, a Brazilian tale published in Geovani Martins’s book called *O sol na cabeça* (2018). The debate between the tales allows us to get closer to the borders of the city and the society, understanding this place where the characters remain unseen, but at the same time enhance their ability to see social relations in a different way.

Keywords: persecutor; marginal; Cortázar; Martins.

O canto de Eliane Potiguara em *Metade cara, metade máscara*

Marina Beatrice Ferreira Farias*

Izabela Guimarães Guerra Leal**

Atualmente, vivenciamos uma maior visibilidade e valorização da literatura como porta-voz das minorias sociais, fruto de diferentes contextos, etnias e origens. Esse olhar, dirigido a outros caminhos e outras histórias que não fazem parte do contexto clássico do homem branco eurocêntrico, vem se manifestando pelas várias publicações no mercado editorial voltadas para escritores indígenas. Dentre elas, destaca-se o livro *Metade cara, metade máscara*, da ficcionista e poeta Eliane Potiguara, publicado em 2018.

A publicação de livros cuja autoria seja atribuída a lideranças e escritores indígenas é de suma importância para a resistência desses povos. No caso de Eliane Potiguara, sua trajetória é marcada pela violência da colonização que obrigou seus antepassados a migrarem de sua aldeia para a cidade, o que fez com que a autora passasse a maior parte da infância enclausurada em um quarto pela avó, em uma tentativa de protegê-la e manter vivos os costumes passados de geração a geração. Portanto, a voz de Eliane Potiguara configura uma entre tantas vozes de indígenas desaldeados. Daí a importância de uma pesquisa que se ponha à escuta dessa voz. No livro *Desocidentada: experiência literária em terra indígena* (2009), a

* Graduanda no Curso de Licenciatura em Letras da Universidade Federal do Pará (UFPA).

** Professora adjunta de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Pará (UFPA).

pesquisadora Maria Inês de Almeida explica qual a importância da escrita para os povos indígenas:

Como discurso político, o livro demanda e provoca uma escuta. Antes da posse dos instrumentos da escrita, os índios não puderam impor sua fala, porque não havia condições de possibilidade para uma leitura do texto oral. Agora, as falas contidas nos livros indígenas recém-publicados encontram, embora transformadas, a forma visível. Os próprios índios passam a configurar, através das formas impressas (letras e desenhos), seus traços culturais e suas diferenças mais marcantes (p. 91).

Além da escuta, se faz necessário investigar o lugar que a poesia de Eliane Potiguara constrói na literatura, já que a produção escrita de autoria indígena constitui um acervo ainda pequeno, como afirma Cláudia Neiva Matos no artigo “Textualidades indígenas do Brasil”: “no universo da comunicação verbal indígena [...] a quase totalidade desse patrimônio foi constituída na tradição oral. A produção de literatura escrita, por autores individualizados, é caso ainda muito excepcional” (2012, 9). Isso se explica, nas palavras de Maria Inês de Almeida, pelo fato de que “os índios não precisam da escola e da escrita para contar suas histórias [...]. Eles precisam dela para se representarem, representando seu universo, para o mundo fora da aldeia” (2009, 78). Esse é o lugar da trajetória de Eliane Potiguara, em que o “estar em casa” é sempre uma ausência, e a identidade se torna o limiar conflituoso entre povos, um rasgo, uma fronteira, como fica explícito nos versos do poema *Pankararu*: “Não somos daqui / Nem de acolá... / Estamos sempre ENTRE / Entre este ou aquele / Entre

isto ou aquilo!” (2018, 62). O conceito de “entre-lugar”, proposto por Silviano Santiago no ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”, busca explicar de que forma o discurso latino-americano se inscreve no Ocidente:

A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo. Em virtude do fato de que a América Latina não pode mais fechar suas portas à invasão estrangeira, não pode tampouco reencontrar sua condição de “paraíso”, de isolamento e de inocência, constata-se com cinismo que, sem essa contribuição, seu produto seria mera cópia – silêncio. [...] O silêncio seria a resposta desejada pelo imperialismo cultural, ou ainda o eco sonoro que apenas serve para apertar mais os laços do poder conquistador. Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra (2000, 17).

A partir desse conceito, percebe-se que a poesia de Eliane Potiguara cria um novo espaço na literatura brasileira, que obedece historicamente a uma tradição ocidental e europeia, e que, de forma ainda recente, está sendo ocupado pela escrita feminina e indígena. Esse lugar é marcado por uma trajetória pessoal repleta de dor causada pela violência colonizadora e pela ausência das terras tradicionais dos antepassados da escritora. Porém, é justamente através da escrita em língua portuguesa, instrumento consolidado por meio da colonização, que Eliane encontra um refúgio, um meio de se expressar, um instrumento de luta por direitos e uma forma de

resgate da ancestralidade e da espiritualidade indígenas. Portanto, o conceito de entre-lugar se mostra como o mais adequado para compreender o espaço ocupado pela poesia de Eliane Potiguara na contemporaneidade.

O lugar do canto indígena

O livro *Metade cara, metade máscara*, de Eliane Potiguara, foi publicado pela primeira vez pela editora Global em 2004. Sua segunda edição foi feita em janeiro de 2018, pela UK'A, editora vinculada ao Instituto UK'A – Casa dos Saberes Ancestrais, uma organização sem fins lucrativos e de caráter educativo e cultural, formada por indígenas e não indígenas. Após a primeira publicação de *Metade cara, metade máscara*, Potiguara escreveu e publicou outros livros, como *O coco que guardava a noite* (2012), *O pássaro encantado* (2014), *A cura da terra* (2015), entre outros. Assim como Eliane Potiguara, outros autores indígenas se destacam na atualidade, como Kaká Werá Jecupé, Daniel Munduruku, Lia Minapoty, Olívio Jecupé, Márcia Wayna Kambeba e Graça Graúna.

Apesar da quantidade significativa de escritores indígenas de destaque na atualidade, a poética de autoria indígena é marco recente na literatura brasileira de forma geral. Historicamente, os cantos indígenas raramente eram documentados, já que, desde o período da colonização, os cronistas que primeiro registraram os costumes indígenas deram prioridade para as impressões visuais. São vastas as descrições sobre as vestimentas, pinturas corporais, ornamentos, aspectos físicos e instrumentos utilizados. Os cantos e outras formas de expressão verbal indígena vinham em último plano. Além da questão da documentação, existem divergências entre pesquisadores da área da Literatura e de outras áreas afins,

sobre os cantos sagrados serem considerados poética. Fato é que a publicação escrita e individual da poesia de autoria indígena se consolidou apenas nos anos noventa, ou seja, somente há trinta anos.

Cláudia Neiva de Matos, no artigo citado, discute os possíveis motivos de a expressão verbal indígena apresentar pouquíssimos registros nos relatos dos colonizadores. O primeiro motivo seria o fato de que as informações visuais eram mais evidentes em um primeiro contato, como em vários relatos se destaca a descrição da nudez e das pinturas, do comportamento etc. Outra razão seria a barreira linguística, um empecilho para que a compreensão verbal ocorresse. Matos explica, a partir da análise dos relatos coloniais, que alguns cronistas reagem de forma escandalizada diante dos cantos e afirmavam serem cantos sem palavras, visto que não conseguiam perceber melodias em um padrão que se assemelhasse às suas referências musicais. Portanto, a barreira linguística “não explica em todo o seu sentido a espécie de afasia que ataca a imagem do índio nessa história, nesse texto que [...] só deixa de registrar, justamente, o *texto* indígena: sua fala, sua palavra autenticada, seu nome próprio” (2012, 1).

No caso dos registros feitos pelos missionários da Companhia de Jesus, são raros os materiais que se deparam com as textualidades de autoria indígena. A maior parte dos estudos está voltada para as línguas e sua gramática descritiva, com o intuito de usá-las a serviço da evangelização. Nos séculos XVIII e início do XIX, as descrições sobre os cantos indígenas aparecem de forma depreciativa, sendo adjetivados como “canto desentoadado”, “vozear sem palavras”, “abominável berreiro” (Matos: 2012, 2-3). Foi com a independência do Brasil e a busca dos românticos por uma identidade nacional, que a visão sobre os indígenas mudou

de tom. Dessa vez, de bárbaros sem capacidades poéticas para a figura idealizada do guerreiro, nos moldes do Romantismo europeu.

O poeta e antropólogo Antônio Risério, em seu *Textos e tribos* (1993), remonta ao início do Romantismo brasileiro como um momento em que a historiografia literária começa a ser desenhada, principalmente com as figuras de Gonçalves de Magalhães, o Visconde de Uruguai. Atribui-se a ele a publicação de *Suspiros poéticos e saudades*, em 1836, o marco de início do romantismo poético. Foi nesse período que “instalou-se também o tema ou problema do índio como sujeito (e não apenas como objeto) da criação textual no Brasil” (Risério: 1993, 57). Nesse contexto, tanto Gonçalves de Magalhães quanto o escritor romântico Joaquim Norberto se destacam porque “souberam localizar, na ‘poesia dos índios’, o início da criação textual em nossos trópicos” (p. 58).

São evidentes os esforços de Magalhães, em alguns de seus textos, para desmistificar a visão negativa do índio criada pelos cronistas. Ele até mesmo critica a violência imposta no processo de colonização e o não registro da poética indígena. Porém, Antônio Risério aponta para a seguinte questão:

Há, por fim, um outro aspecto que não pode ser deixado à margem. Embora Magalhães diga, no *Discurso*, que os índios “foram e são” poetas, o caso é que, no fim das contas, ele e Norberto acabaram encarando a prática textual ameríndia como algo pertencente, em definitivo, ao passado. Repesaram para consumo próprio, na imperfeita fantasia mental que foram tecendo, um segmento – mais imaginado do que conhecido – do fluxo da vida indígena (p. 65).

O antropólogo vai além e critica o fato de que ambos os escritores, mesmo lamentando o desinteresse dos missionários do período colonial em registrar os textos tupinambás, “não se mostraram dispostos, eles mesmos, a recolher textos entre os índios seus contemporâneos – coisa que poderia ter sido feita através de extensas regiões do país, no coração das numerosas nações indígenas do século XIX” (p. 67).

São perceptíveis as contribuições de Joaquim Norberto e Gonçalves de Magalhães para o período no qual a visão do homem branco sobre os indígenas foi sendo paulatinamente alterada, visto que ambos abriram caminho para que a literatura se debruçasse sobre a figura do índio e reconhecesse a existência de uma poética indígena. Essa poética, no entanto, permaneceu sem registros, e somente nas últimas décadas do século XIX se iniciou uma pesquisa sistemática por parte de antropólogos, etnógrafos, folcloristas e historiadores sobre as narrativas indígenas.

No início do século XX, boa parte da documentação foi ampliada, com um enfoque na mitologia e na cosmologia de diversas etnias. Muitas lendas serviram de material para a escrita de algumas obras do Modernismo brasileiro, que se inspirou largamente na cultura indígena. Temos como exemplo *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e a própria ideia da Antropofagia, recriada por Oswald de Andrade com um viés artístico e cultural, que foi o cerne do movimento de vanguarda brasileiro e até hoje é considerada por Augusto de Campos como única filosofia original brasileira. Mesmo assim, ainda não se trata de uma produção literária de autoria indígena. Para Cláudia Neiva,

as lentes pelas quais nos foi dado a ler o índio brasileiro operaram via de regra de modo desfocado e lacunar, promovendo-

do, quer pela estilização literária, quer pelo tratamento da documentação histórica, uma dupla exclusão. [...] Quanto à poesia dos índios, permaneceu quase desconhecida para nós; sobre ela formaram-se pouco mais que hipóteses, esboços hesitantes que a empobreceram e estereotiparam (pp. 5-6).

Inúmeros são os desafios quando se trata de registrar a poética indígena. O primeiro deles deve-se ao fato de que a maioria das populações indígenas brasileiras são de tradição oral. Portanto, as textualidades em versos se apresentam na forma de cantos, quase sempre ligados a uma expressividade corporal, configurando uma performance. Esses aspectos extralinguísticos, que desempenham papel essencial em muitos cantos, são de difícil registro por escrito.

Nas últimas décadas, os estudiosos de etnomusicologia foram capazes de desenvolver diversos projetos que registraram cantos de diferentes nações, mas os textos propriamente ditos, além de serem de difícil acesso, dependem muitas vezes da tradução de antropólogos. O antropólogo Pedro Niemeyer Cesarino, que se propôs a fazer a tradução de cantos em seu livro *Oniska, poética do xamanismo na Amazônia* (2011), é rara exceção. Além dele, pode se mencionar *Araweté – o povo do Ipixuna* (1992), de Eduardo Viveiros de Castro, que possui o canto de um pajé, algumas canções intercaladas nas narrativas Suruí publicadas por Betty Mindlin em *Vozes da origem* (1996) e trechos de cantos de cipó analisados por Cláudia N. de Matos em *A canção da serpente: poesia dos índios Kaxinawá* (1999).

O canto de Eliane Potiguara e o entre-lugar

Na década de 90, houve a primeira publicação de um livro de autoria indígena: *Todas as vezes que dissemos adeus* (1994), de Kaká

Werá Jecupé. Essa publicação consiste em relatos do autor sobre a sua experiência de vida desde a infância entre dois mundos, o mundo da aldeia em que vivia e o mundo branco, onde foi alfabetizado e aprendeu a escrever. No prefácio da segunda edição (2002), Kaká afirma que durante muito tempo a cultura indígena foi conhecida por meio da “voz” de antropólogos e cientistas sociais, através do olhar estrangeiro, e que pela primeira vez, com a publicação de seu livro, o universo Guarani, ao qual ele pertence, pôde ser conhecido a partir da expressão de quem está dentro.

Não há dúvida de que Jecupé abriu caminho para a publicação de outros projetos literários de autoria indígena. Dez anos mais tarde, Eliane Potiguara seria a primeira mulher indígena a publicar um livro de poesia. Interessante perceber que a história de ambos os autores apresenta similaridades. Tanto Eliane quanto Kaká cresceram em contato com o mundo branco, frequentaram escola, foram alfabetizados, e hoje fazem da escrita um instrumento de reconhecimento e valorização da cultura indígena. Para eles, a escrita tem papel fundamentalmente político, não só por a utilizarem como forma de expressão em uma sociedade que permanece de olhos vendados para as questões indígenas, mas também porque a utilizam visando à preservação ambiental e cultural.

Maria Inês de Almeida, no livro *Desocidentada, experiência literária em terra indígena* (2009), relata um episódio em que um professor da etnia Xacriabá foi capaz de expressar a dor de ser órfão durante a confecção de um livro. Acerca da função da escrita, Maria Inês faz a seguinte reflexão:

Se não é, entretanto, a serviço da dominação, para que os índios teimam em escrever? O exemplo Xacriabá nos leva

a pensar numa motivação política, mas de outra ordem, relativa à libertação, ao desrecalque de vidas passadas e presentes, de línguas emudecidas, de formas subjacentes... Como diria Maria Gabriela Llansol: “não há literatura. Quando se escreve, só importa saber em que real se entra e se há técnica adequada para abrir caminho a outros” (p. 78).

Kaká Werá Jecupé abriu caminho para a publicação de outros escritores indígenas, e Eliane Potiguara soube muito bem como utilizar a escrita para se libertar, expressando a dor carregada de geração em geração pelas mulheres de sua família. A obra que constitui o *corpus* desta pesquisa se divide em sete capítulos, sendo o primeiro deles chamado “Invasão às terras indígenas e a migração”, o qual se inicia abordando as causas que historicamente levaram os povos indígenas a serem dizimados ao longo do processo de colonização até a atualidade.

As figuras históricas de Sepé Tiaraju, líder indígena de Sete Povos das Missões e sua esposa Juçara são resgatadas, assim como a batalha contra a invasão portuguesa e espanhola que ocorreu no sudoeste do Rio Grande do Sul, em 1756, que assassinou Sepé e mais dez mil indígenas da etnia Guarani. Para Potiguara, o assassinato de Tiaraju, que deixou sua esposa Juçara viúva e a filha recém-nascida órfã de pai, é um marco histórico do início da solidão das mulheres indígenas, causada pela violência, pelo racismo e por todas as formas de intolerância, que atingiu a própria família e linhagem da poeta.

Já no século XX, dois séculos após os acontecimentos citados acima, outro homem, identificado como X, foi brutalmente assassinado a mando de uma família latifundiária do Nordeste. Esse homem era o bisavô de Eliane Potiguara. Suas quatro filhas e

o restante da família migraram para Pernambuco. Uma das filhas, Maria de Lourdes, engravidou aos 12 anos, vítima de violência sexual. Ela e sua filha Elza migraram novamente, dessa vez para o Rio de Janeiro. O tempo passou e Elza cresceu, casou-se, e teve dois filhos. Infelizmente a morte dos homens da família voltou a se repetir, seu marido morreu atropelado por um bonde. Por conta disso, a menina Eliane, filha de Elza, foi criada pela avó Maria de Lourdes.

Para que os costumes indígenas fossem mantidos e a menina pudesse ser protegida da violência e exploração sexual que circundavam o bairro em que viviam, a avó Maria de Lourdes a criou em uma espécie de cativeiro domiciliar, no qual a menina apenas ia para a escola e permanecia confinada em um quatinho onde moravam. Lá a avó podia repassar as narrativas de seu povo, contar a história das mulheres da família, que eram todas migrantes das terras tradicionais, e desenvolver suas práticas de cura, tratando problemas de saúde da neta e de moradores próximos.

Dessa forma, a autora traça um paralelo, nesse primeiro capítulo, entre os acontecimentos históricos que atingiram várias etnias indígenas e a sua história pessoal. De forma que a raiz dos males de sua linhagem é identificada pela autora como a invasão do território tradicional de seu povo, o assassinato de seu bisavô e a consequente migração da família. As marcas da violência vivida pelas mulheres de sua família ao longo das gerações estão fortemente presentes na poesia de Eliane, como no poema “Invasão”, que vem após os relatos da autora: “Quem diria que viriam de longe / E transformariam teu homem / Em ração para as rapinas” (2018, 30). Nesses versos, fica evidente que a invasão das terras indígenas foi o motivo de todo sofrimento. A ave de rapina, animal caçador e predatório, se torna um símbolo metafórico do homem colonizador, que se apropria

das terras, fazendo delas um objeto de exploração e utilizando os povos que nela viviam como mão de obra escrava. Na continuidade do poema, os seguintes versos “Cenário macabro te é reservado. / Para que lado tu corres, / se as metralhadoras e catanas e enganos / Te seguem e te mutilam?” ainda revelam a violência sofrida pelas mulheres indígenas, como se a dor fosse uma herança repassada de geração a geração, a dor da perda dos filhos e companheiros.

Além disso, existe uma problemática ligada ao espaço onde os indígenas desaldeados vivem, já que o meio urbano é altamente hostil, como a própria história dos antepassados da escritora revela. Nos versos finais do mesmo poema, “Quem são vocês que podem violentar / A filha da terra / E retalhar suas entranhas?” (p. 31), percebe-se que o corpo das mulheres indígenas está fortemente vinculado à própria terra, e que a invasão das terras indígenas significou a invasão do corpo feminino, a violência sexual; riscos constantes no contexto de vulnerabilidade social em que a maioria dos indígenas desaldeados se encontra.

Quando a menininha criada pela avó se tornou uma mulher adulta e formada, finalmente pôde conhecer outros lugares, inclusive os que foram palco dos conflitos entre portugueses, espanhóis e indígenas no século XVIII, e onde assassinaram o líder Sepé Tiara-ju. No segundo capítulo do livro, intitulado “Angústia e desespero pela perda das terras e pela ameaça à cultura e às tradições”, Eliane Potiguara relata:

Eu senti um enorme calafrio andando pelas ruínas das missões, em Santo Ângelo, no Rio Grande do Sul, em 1978. Parecia que, nos entroncamentos, se ouviam os gritos de dor ecoando pelos ares e que as paredes estavam impregnadas

do suor da escravidão e do racismo. Assim senti quando estive lá! Meu coração esquentava de dor e minha imaginação era um pesadelo. O mesmo aconteceu quando visitei as ruínas da igreja de São Miguel e o cemitério indígena, já na área Potyguara, no estado da Paraíba, em 1979. A voz dos oprimidos ecoa igualmente em qualquer parte do mundo. E temos de ouvi-la para que a justiça se faça a qualquer momento da história (p. 46).

Nesse contexto, a poesia e os relatos de Eliane Potiguara ecoam como essa voz dos oprimidos. Por meio da poesia, Eliane consegue recriar a voz que outrora não foi ouvida, como no poema “Sepé Tiaraju”, cujos versos dizem “Eu sou rebelde / E faço questão de o ser / Tenho fome, tenho ódio / E não me deem uma metralhadora”. No dizer de Maria Inês de Almeida, a escrita “funciona como uma arma [...] que detona com um certo poder: a língua enquanto instituição” (2009, 91). Portanto, a língua é a arma poética, porque,

como discurso político, o livro demanda e provoca uma escuta. Antes da posse dos instrumentos da escrita, os índios não puderam impor sua fala, porque não havia condições de possibilidade para uma leitura do texto oral. Agora, as falas contidas nos livros indígenas recém-publicados encontram, embora transformadas, a forma visível (p. 91).

E, tratando-se de instituição, em 1987, Eliane estava à frente da articulação do Grupo Mulher – Educação Indígena, criado com o intuito de ouvir a voz das mulheres de diferentes etnias. O

Grumin,¹ além de se pôr à escuta das mulheres, tinha o objetivo de levar informações para conscientização da população indígena, incentivar a preservação dos saberes tradicionais e buscar soluções para problemas encontrados. Após alguns anos de trabalho, seminários, cursos de capacitação e projetos de desenvolvimento comunitário, o Grumin recebeu o II Prêmio Cidadania Internacional, em 1996.

Para Eliane Potiguara, a preservação da natureza só poderá acontecer se inicialmente os direitos indígenas forem reconhecidos e as mulheres respeitadas.

O meio ambiente, o território, o planeta Terra estão intrinsecamente ligados ao ventre da mulher indígena, da mulher selvagem nos dois sentidos (primeira cidadã do mundo e intuitiva) e, por isso, não haverá defesa ambiental se não se destacar a influência e o conhecimento milenar da mulher, do ser que habita esse meio ambiente. [...] Se a natureza deve ser respeitada no seu ciclo de existências e valorizadas as fases da Lua, da maré, do florescimento das árvores, da correnteza dos rios, do nascer e do pôr-do-sol, da colheita, as mulheres indígenas devem ter o mesmo tratamento (Potiguara: 2018, 57-8).

Para além dos trabalhos políticos e sociais, Eliane vê no ato de criação por meio da arte uma forma de cura individual e coletiva, a cura por meio da expressão interior, capaz de libertar o ser humano

¹ O Grumin, Grupo Mulher – Educação Indígena surgiu em 1987 no Rio de Janeiro e, posteriormente, foi ampliado na Paraíba, com o objetivo de promover cursos, seminários sobre cidadania e projetos de desenvolvimento em aldeias indígenas de vários lugares do Brasil. Atualmente, faz parte de modo integrado da Rede de Comunicação Indígena.

dos traumas e amarras psicológicas. Quando ela se refere à ideia da mulher selvagem, afirma que “nada tem a ver com historiografia, mas sim com interior humano, âmagô, essência espiritual, ser sutil, a casa da alma, a ancestralidade e a intuição” (p. 59). Portanto, a ideia de selvagem e primitividade, que historicamente sustentou o massacre dos povos indígenas e era utilizada como justificativa para o etnocídio cultural, é ressignificada por meio do livro *Mulheres que correm com os lobos* (1999), de Clarissa Pinkola Estes, o qual Eliane Potiguara cita algumas vezes.

Interessante observar que a mesma visão histórica sobre os povos indígenas prevaleceu sobre sua poética. Por muito tempo, na esfera da ideologia evolucionista, acreditou-se na existência de uma “poesia primitiva” e que as poéticas dos povos tradicionais estariam em estado embrionário, enquanto a poesia clássica, europeia, ocidental seria mais sofisticada. No capítulo “O mito da poesia primitiva”, de *Textos e tribos*, Antônio Risério desmistifica essa ideia que sobreviveu até a atualidade e afirma que “não devemos chamar poesia alguma de ‘primitiva’. São muitos os caminhos da linguagem poética. Plurilineares. [...] insistir na existência de uma ‘poesia primitiva’ é cultivar uma superstição etnocêntrica” (1993, 32).

Quando Eliane Potiguara enaltece a mulher selvagem e o ato de criação, é no sentido de “mulher primeira”, que se mantém em sintonia com a terra e com os ciclos naturais, que é subversiva e resistente, que não tolera os abusos e a exploração do patriarcado, como no poema *Desilusão*, cujos versos dizem: “Por que concordar tanto / se o que se tem que dizer agora É NÃO! / NÃO à morte da família / NÃO à perda da terra / NÃO ao fim da identidade” (2018, 67). Nesses versos, fica evidente que a busca por direitos indígenas perpassa pela demarcação de terras e pela preservação dos territórios tradicionais.

No ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”, Silviano Santiago cita Montaigne, que questiona, no ensaio *Dos canibais*, a ideia ocidental do que seria o “homem bárbaro”. Nas palavras de Montaigne sobre os povos do Novo Mundo, “não há nada de bárbaro e selvagem nessa nação, pelo que dela me relataram, senão que cada um chama de bárbaro o que não é de seu uso” (2009, 51). Santiago retoma a ideia de Montaigne acerca do conceito de selvagem engendrada pelo colonizador, que assim nomeia negativamente o homem autóctone da mesma forma que são os frutos que a natureza dá, quando deveria ser considerado selvagem o que se altera por meio de técnicas e artifícios. A inferioridade dos indígenas aos olhos dos colonizadores, e que era relacionada ao estado de natureza, na realidade está no objeto fabricado, no desequilíbrio científico que é fruto dos que controlam o poder.

Santiago coloca em xeque o processo de dominação da América Latina, ao argumentar que “os etnólogos [...] concordam em assinalar que a vitória do branco no Novo Mundo se deve menos às razões de caráter cultural do que ao uso arbitrário da violência e a imposição brutal de uma ideologia” (2000, 11). Na visão dos colonizadores, a dominação se dava pela superioridade cultural, quando o real motivo era o nível de brutalidade imposta sobre os povos tradicionais. Montaigne reconhecia essa realidade, ao afirmar, já no século XVI, que “podemos chamá-los de bárbaros em vista das regras da razão, mas não em vista de nós mesmos, que os ultrapassamos em toda espécie de barbárie” (2009, 62).

A questão do lugar de pertencimento é algo recorrente na poesia de Potiguara. A dor da perda das terras e a denúncia do des-caso da sociedade em relação aos povos indígenas se apresenta com frequência. O poema “Órfã”, por exemplo, denuncia a situação de muitas crianças indígenas:

Não adianta fugir dessa realidade
Quando te trazem aos braços
Uma criança que nem dois anos completos tem
E tua boca que gargalhadas davam
Ao sabor do álcool
Se cala
E emudece de vez
E te desarma
É uma criança faminta
Doente
Órfã de pais
Órfã de país

(pp. 35-6)

Ser “órfã” de país significa viver em uma sociedade que não reconhece a importância dos povos tradicionais e os enxerga de forma preconceituosa. Interessante observar a repetição de palavras nos versos finais desse poema, e a semelhança entre as palavras “pais” e “país”. Inúmeras são as comunidades que foram destruídas ao longo do processo de colonização, porém muitos descendentes dos povos tradicionais também sobreviveram, resistiram e migraram para locais distantes dos seus lugares de origem. Os versos citados acima evocam a reflexão sobre o destino desses descendentes dos povos tradicionais, crianças que perderam seus pais, que talvez tenham sido adotadas por famílias de origem étnica diferente, e assim a cultura e o contato com seu povo de origem se perderam. Não se sabe ao certo o destino desses descendentes. No caso de Eliane Potiguara, esse contato pôde ser mantido vivo e posteriormente resgatado, graças à sua avó Maria de Lourdes, a quem Potiguara dedica o livro *Metade cara, metade máscara*.

Porém, sabe-se que esse legado ancestral permaneceu vivo às custas do isolamento de Eliane durante a infância e adolescência.

São inúmeros os descendentes dos povos tradicionais desaldeados que até hoje habitam as grandes cidades e que após gerações perderam sua identidade étnica. Para essas pessoas restou apenas o testemunho vivo de seus traços físicos, lembrança distante do pertencimento de um povo que já não existe mais. É possível ir além na interpretação dos versos de Potiguara, quando se trata do conceito de “órfão”, porque nesse caso trata-se tanto da criança que perdeu seus pais, e que não encontra a proteção e acolhimento necessário da sociedade, quanto dos descendentes dos povos tradicionais, que também são órfãos do seu lugar de origem, da sua comunidade primeira. O poema “Pankararu” também apresenta a questão do lugar:

Sabe meus filhos...
Nós somos marginais das famílias
Somos marginais das cidades
Marginais das palhoças...
E da história?

Não somos daqui
Nem de acolá...
Estamos sempre ENTRE
Entre este ou aquele
Entre isto ou aquilo!

Até onde aguentaremos, meus filhos?

Nesse poema, a questão do lugar vai além das terras tradicionais ou do lugar físico que o indígena desaldeado ocupa na sociedade, mas diz respeito a um lugar ideológico e cultural. Silviano Santiago constata que o colonialismo instituiu-se por meio da “cópia, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original” (p. 14), sendo a cultura europeia, na visão colonizadora, o original que deve ser imitado. Porém, a nova sociedade formada a partir da mistura entre o elemento europeu e o elemento autóctone tem como principal característica o desvio da norma instituída e do ideal de pureza. Temos como exemplo o código linguístico e o código religioso, sistemas impostos por meio da dominação, que sofreram profundas mudanças nos territórios do novo mundo em contato com os povos tradicionais. Por isso, para Silviano Santiago

a maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade e pureza*: estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. [...] Em virtude do fato de que a América Latina não pode mais fechar suas portas à invasão estrangeira, não pode tampouco reencontrar sua condição de “paraíso”, de isolamento e de inocência, constata-se com cinismo que, sem essa contribuição, seu produto seria mera cópia – silêncio (2000, 16; grifos do autor).

Nesse sentido, o canto poético de Eliane Potiguara se firma dentro dessa contribuição, como o canto-lugar dos latino-americanos

que têm sua origem ancestral nos povos tradicionais, que perderam seu território e que lutam para resgatá-lo. Trata-se do lugar da marginalidade, relegado muitas vezes aos indígenas desaldeados que vivem nas cidades, e seus descendentes. Quando criança, Eliane Potiguara e a avó Maria de Lourdes, vivendo em um bairro tomado pela prostituição, ocupavam esse lugar descrito no poema “Pankararu”, nos versos “Nós somos marginais das famílias / Somos marginais das cidades / Marginais das palhoças / ... e da história?” (2018, 62). Como poeta, Potiguara ocupa o silencioso espaço em branco da literatura brasileira que nunca se pôs à escuta da voz indígena, sobretudo das mulheres.

Partindo da visão de Santiago, pode-se perceber que os poemas de Eliane Potiguara trabalham a serviço da “contaminação” literária, visto que não seguem o padrão da poesia clássica. O próprio livro *Metade cara, metade máscara* atende a uma estrutura pluralizada, ao unir poemas e relatos de vida. O poema “Na trilha da mata”, que diz “Não me importo / Se o que escrevo / São ilusões / Não me importo / Se o que escrevo / Não são versos, / Rimas / Redondilhas...” revela uma postura própria do “entre-lugar”, que desobedece ao modelo clássico de poesia e destrói sistematicamente a norma instituída pela tradição literária.

Considerações finais

Metade cara, metade máscara constitui a primeira obra de poesia publicada por uma mulher indígena, portanto, é enorme a contribuição literária de Eliane Potiguara para a literatura brasileira contemporânea, tendo em vista que as publicações de autoria indígena ainda são recentes. Por muito tempo, a poética indígena não teve visibilidade nos registros feitos pelos colonizadores, por serem

cantos sagrados que não eram compreendidos, ou que até recentemente eram considerados objeto de estudo somente de áreas como a Antropologia.

Nesse caso, o canto de Potiguara oferece uma nova escuta, por meio da poesia escrita e do relato de vida da autora, que evoca reflexões sobre o processo de perda das terras tradicionais e o lugar ocupado atualmente pelos descendentes desses povos. A partir do conceito de entre-lugar proposto por Silviano Santiago, pode-se chegar à conclusão de que esse lugar é cultural e ideológico. Trata-se, afinal, da desestruturação sistemática da cultura europeia e dos conceitos de unidade e pureza trazidos pelo homem branco colonizador, que sofreram profundas mudanças em contato com a cultura dos povos nativos da América Latina. Nesse sentido, a poesia de Eliane Potiguara abre caminho para a escrita feminina de autoria indígena, que até quinze anos atrás, data da primeira publicação de *Metade cara, metade máscara*, constituía um espaço em branco na literatura brasileira.

Referências

- ALMEIDA, Maria Inês de. *Desocidentada: experiência literária em terra indígena*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- CESARINO, Pedro de Niemeyer. *Poética do xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2011.
- ESTES, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- JECUPÉ, Kaká Werá. *Todas as vezes que dissemos adeus*. São Paulo: Triom, 2002.
- MATOS, Cláudia Neiva de. “Textualidades indígenas do Brasil”. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2012.
- MONTAIGNE, Michel de. *Dos canibais*. Organização de Plínio Junqueira Smith. São Paulo: Alameda, 2009.
- POTIGUARA, Eliane. *Metade cara, metade máscara*. Lorena: DM, 2018.
- RISÉRIO, Antonio. *Textos e tribos; poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- SANTIAGO, Silviano. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos, ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

Resumo

O presente artigo se propõe a investigar as contribuições da publicação de *Metade cara, metade máscara* para a literatura contemporânea brasileira. Atualmente vive-se um movimento de valorização dos textos de autoria indígena, fato que ocasiona a necessidade de se olhar para a trajetória construída por Eliane Potiguara e sua poesia. Sob a luz do conceito de entre-lugar, de Silviano Santiago, pode-se compreender o lugar no qual a poética de Eliane Potiguara se inscreve e traçar um panorama do que constitui a poesia indígena na contemporaneidade.

Palavras-chave: poesia indígena; entre-lugar; trajetória; contemporaneidade.

Abstract

The present article proposes to investigate the contributions brought by the publication of *Metade cara, metade máscara* to Brazilian contemporary literature. Nowadays, with the growing interest in texts of indigenous authorship, Eliane Potiguara stands out as a very representative author, whose work invites an appreciation. In the light of Silviano Santiago's concept of entre-lugar, one can understand the place in which her poetry is inscribed and draw a panorama of what indigenous poetry means in contemporary times.

Keywords: indigenous poetry; threshold; trajectory; contemporary times.

Ninfa volátil: as meninas escorregadias e inacabadas de Donizete Galvão

Maura Voltarelli Roque*

Os versos do poema “Quase”, presente em *Azul navalha*, primeiro livro de Donizete Galvão, parecem conter em sua aparente simplicidade todo universo poético do autor mineiro de Borda da Mata. Logo podemos reconhecer em “e no meio do problema havia um x” o verso célebre de outro mineiro, Carlos Drummond de Andrade, “no meio do caminho tinha uma pedra”, quase como voz que perfura por dentro o verso de Donizete.

Os dois dísticos finais do poema trazem ainda aquele que talvez seja o verso mais trágico da poesia brasileira em que se vê, disfarçada em meio ao humor de “Pneumotórax”, de Manuel Bandeira, “a vida inteira que podia ter sido e que não foi”. A funda tristeza do verso bandeiriano, sua melancolia, sua constante sensação de perda e frustração são, não por acaso, lugares fundamentais na obra poética de Donizete Galvão. Como lembra o crítico Eduardo Sterzi, Donizete segue de perto a trilha deixada por Bandeira da chamada “poesia menor”, “daquela poesia que se recusa ao espetáculo, que sobretudo não cabe na lógica da espetacularização e da mercadoria [...]; poesia que insiste em olhar para as coisas miúdas e para os seres à margem, que sabe que o poeta é fiel sobretudo ao que se perdeu” (2015).

* Doutoranda em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Não por acaso, Donizete Galvão é referido por Paulo Octaviano Terra no prefácio de *As faces do rio* (1991) como “antropófago da memória”. “Para não morrer de fome, ele devora os despojos dos seus mortos, como verdadeiro antropófago da memória daqueles que a correnteza levou” (1991, 8).

No trabalho poético que suspende os dias, *retorna tudo aquilo que o tempo já roeu* e que, por isso mesmo, ficara guardado como fonte da criação: a memória individual, por certo, mas também, na sequência dos poemas, a doméstica cena familiar, a gente miúda, a história dos pequenos, as lições da terra, do boi, do estrume e do berne, a amora e a bosta da vaca (Rabello: 2003, 83; grifo nosso).

Às voltas com a permanência residual do passado, vemos se desenhar na poesia de Donizete Galvão um “jogo de perda e salvação”, como descreveu Eduardo Sterzi, que terminaria por configurar aquilo que o crítico chamou um “tenso enlace” a atravessar sua obra poética:

A poesia, para Donizete Galvão, foi antes de tudo um incessante drama de perda e salvação. Daí a melancolia duradoura e os fulgurantes êxtases, daí o sentimento trágico que não elimina o humor, daí o tenso enlace – aos seus olhos, em suas palavras – de decrepitude e beleza, pobreza e religiosidade, trabalho e poesia, cidade e natureza, solidão e comunidade (2015).

Tal regime duplo que desde logo nos sugere uma instabilidade, uma recusa em simplesmente se deixar fixar, nos lança ainda uma

vez no lugar de onde parece partir a poesia de Donizete, ou, para lembrar novamente Eduardo Sterzi, na fidelidade do poeta “ao que desde o início já estava perdido, ao que nunca se teve realmente, àqueles objetos e situações que só se dão a ver, outrora e para sempre, como perda: devoradora, devastadora – no limite, aniquiladora” (2015).

O espaço da morte, contido nessa dimensão da perda, se mostra essencial a Donizete, que, de forma muito próxima a Bandeira, também surge assombrado pela morte na sua melancolia funda, no seu apego à noite, no seu homem desintegrado, cindido, inacabado, na sua “obra insone” rodeada por aparições e fantasmas.

Poderíamos então nos perguntar: o que seriam esses objetos e situações que, como disse Eduardo Sterzi, “só se dão a ver, outrora e para sempre, como perda?”. E poderíamos talvez esboçar uma resposta: seriam objetos e situações que já estão, a rigor, mortos. Dessa forma, diante de uma poética na qual a dimensão da perda e da ausência é fundamental, a experiência amorosa só poderia também se dar a partir da experiência da perda, e a imagem feminina que habitaria os versos deveria ser, assim como foi Eurídice para Orfeu, e mesmo Beatriz para Dante, uma que já estivesse morta, uma mulher desde sempre perdida, fugidia e provisória, em cuja passagem efêmera se imprimisse também a passagem de todas as coisas e do próprio tempo a agir sobre a carne, cuja experiência de desejo fosse também uma experiência de morte.

Em “Ruminadouro”, poema publicado no livro *Ruminações* (1999), o jogo duplo de desejo e morte e a figuração de um “corpo em convulsão” se encenam de modo particular, invocando uma imaginação plástica, repleta de detalhes e sutilezas. O próprio poema em sua estrutura formal se abre em dois, feito “duas vezes que eroticamente se cruzam no corpo da página” (Rabello: 2003,

98). Trata-se, no movimento geral, de uma dança, outro momento de intensidade rápida que antecede, anuncia e, ao mesmo tempo, precipita a chegada da morte.

O poema parece se valer de um famoso episódio histórico: a invasão dos bárbaros e a conseqüente queda do Império Romano. Antes da queda, no entanto, acontece a dança, e tal dança, exposta em sua ambigüidade, é o motivo central do poema, desdobrando-se também ela em duas, dando origem às duas partes do poema que parecem corresponder a dois tempos distintos: o do acontecimento e o da lembrança.

A primeira parte do poema, situada à esquerda, mantém certo distanciamento em relação à cena que se desenrola. Os versos curtos, muitas vezes formados por uma única palavra, contribuem para acentuar o ritmo ágil da cena, surgindo quase como um corte ao mesmo tempo sutil e abrupto. Os vários *enjambements* igualmente acentuam o suspense e a expectativa em relação ao acontecimento do poema. Ao explorá-los de modo expressivo, esse poema não apenas “esboça uma figura de prosa”, para lembrar Agamben (1999, 32), mas também um “movimento de dança”.

Podemos dividir essa primeira parte em três momentos distintos, facilmente localizáveis em função do tom narrativo mais acentuado. O primeiro momento descreve o espaço e o instante que antecede a entrada da dançarina. Os versos finais desse primeiro momento criam uma particular atmosfera para o desenrolar do instante seguinte. Cheiro e luz, ambos vaporosos, diáfanos, instauram, ao mesmo tempo, algo de desejo (no perfume dos lírios) e morte (nas luzes que se apagam).

O segundo momento é aquele no qual “irrompe a bailarina”. O movimento da irrupção, da aparição, é criado no poema pelo uso

do verbo “surgir”. Ao mesmo tempo, tal aparição assume ares fantasmáticos sugeridos pelo detalhe dos “braços brancos” e da “luz da lua”, a única a iluminar a “forma feminina em movimento” que surge como um clarão na escuridão. A menção à lua nesse momento do poema, assim como aquela feita às flores, convoca um imaginário mitológico que, como mostrou Porfírio (1893), associa a lua a certos personagens femininos, entre eles, as ninfas.

Os versos desse segundo momento descrevem, sensualmente, a dança da bailarina. Tal sensualidade é produzida formalmente pela aliteração em “s” que faz com que os versos deslizem, eles mesmos silvando como as serpentes sagradas sob o comando da dançarina. O verso “toca com os pés nus a laje”, tal como a mão de um artista que se detém em um detalhe, ou uma câmera de cinema que captura uma pausa rápida no interior de um frenético movimento, transborda desejo e plasticidade. A forma plástica assumida pela escrita poética não nos traz a imagem das mênades pagãs, o detalhe de seus pés suspensos entre a terra e o ar?

A partir do diálogo de formas que parece se encenar nos versos, poderíamos esboçar diante deles o clássico gesto *cherchez la femme*, ou ainda nos perguntar, como outrora fez o historiador da arte alemã Aby Warburg: onde está a Ninfa?

Foi ao ver uma figura feminina em movimento em um dos afrescos de Domenico Ghirlandaio, *O nascimento de São João Batista*, na igreja de Santa Maria Novella, em Florença, que Warburg reconheceu, naquele tecido esvoaçante cujas dobras se alongavam, perdiam-se e giravam em pleno ar, a sobrevivência das mênades dançantes esculpidas nos vasos, sarcófagos e baixos-relevos da antiguidade pagã. Em *Ninfa fiorentina* (2012), texto que se apresenta como uma

correspondência fictícia com o linguista André Jolles, este último expõe a perturbação que lhe foi causada por aquela bela aparição.

Pela porta aberta, eis que corre, não, voa, não, paira, o objeto dos meus sonhos, que, pouco a pouco, começa a adquirir as proporções de um delicioso pesadelo. Irrompe no quarto, com o véu adejando, uma figura fantástica, não, uma criada, não, uma ninfa clássica, trazendo na sua cabeça um tabuleiro com magníficos frutos meridionais (Warburg: 2012, 3).

Essa proliferação de ninfas pagãs no centro de um cenário religioso critica, como lembra o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman em “Ao passo ligeiro da serva” (2011), ao menos duas lógicas territoriais: uma delas é a da igreja enquanto lugar sagrado e enquanto comunidade de crenças, valores e tabus; a outra seria a própria lógica burguesa representada pela família Tornabuoni.

É quase indecente ver surgir, em tal contexto, um corpo tão sensual, [...] esse corpo que desafia toda a gravidade, de pés nus e passo dançante. Desde logo e por si só, o traje *all'antica* não impõe uma imagem de deusa ou de ninfa pagã nessa cena consagrada ao casto precursor do Verbo encarnado? (2011, 22).

Nesse sentido, com a entrada dessa que Warburg chamou uma “deusa pagã no exílio” (*apud* Agamben: 2012, 49), um outro tempo se infiltra na imagem, escapa pelas suas bordas, fraturando toda suposta unidade da cena. No afresco de Ghirlandaio, Warburg encontrou a expressão máxima daquilo que ele chamou *Nachleben*,

a vida póstuma das imagens, a sobrevivência do antigo que conhece então uma vida fantasmática. O que Warburg percebe e propõe é uma migração das imagens, um deslocamento constante. Estas teriam um funcionamento que se aproxima da lógica do sintoma freudiano – aquilo que foi recalcado, o que deveria permanecer oculto e, no entanto, retorna –, protagonizando um movimento que acontece no subterrâneo, nas regiões obscuras do inconsciente. A Ninfa, enquanto um “acidente anacrônico da imagem”, atua como uma tempestade das formas e dos saberes, dos estilos e das temporalidades, reconfigurando a superfície das imagens e a atitude que se tem diante delas.

As formas sobreviventes, que atravessam o tempo, entre as quais encontramos aquela da Ninfa, foram chamadas por Warburg de *Pathosformeln*, as fórmulas de *páthos*, a expressão de um desejo, de uma emoção, por meio de um gesto que se repete. A *Pathosformel* surge como um conceito em si mesmo dialético porque combina em uma mesma formulação potências opostas. Como escreveu Giorgio Agamben no ensaio “Aby Warburg e a ciência sem nome”, presente em *A potência do pensamento*, “em um conceito como o de *Pathosformel*, não é possível distinguir entre forma e conteúdo porque ele designa um indissolúvel entrelaçamento de uma carga emotiva e de uma fórmula iconográfica” (2015, 112-3).

É preciso compreender que o gesto que se repete no tempo contém em si mesmo a sua diferença. As *Pathosformeln* são, antes de tudo, singularidades e não universais eternos, arquétipos situados em um além da história. Estão, dessa forma, muito próximas da imagem dialética tal como foi vista por Walter Benjamin, essa constelação formada pelo choque do Outrora com o Agora. “Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o

passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação” (2006, 504).

A mesma *Pathosformel* Ninfa mostra-se ora como uma serva florentina ou um anjo protetor, ora como uma Salomé mortífera ou uma Madalena delirante no seu luto orgiástico (Didi-Huberman: 2013). Os mesmos gestos trazem sempre a possibilidade de uma inversão do *páthos*. O tema da Ninfa, simultaneamente dinâmico e arqueológico, como disse Didi-Huberman (2011), revela-se altamente ambíguo. A morte surge apenas como um reverso do desejo, polaridades entre as quais se debate a ninfa, seja enquanto personagem mitológico, seja enquanto forma. Não por acaso, muitas das mênades antigas eram esculpidas sobre sarcófagos, como se elas emprestassem a exuberância tão viva daquela que Warburg chamou a sua *brise imaginaire* – índice de desejo nas imagens renascentistas – para homenagear a morte.

A ambiguidade da ninfa se imprime no seu próprio corpo figurado – se expressa morfologicamente. Nesse sentido, sua aparição nas imagens do *Quattrocento* é ao mesmo tempo marginal e central na distribuição da cena, e ela surge com as feições do rosto quase sempre impassíveis, indiferentes a qualquer emoção, em contraposição às suas vestes e aos seus cabelos que surgem incendiados pelo movimento, configurando aquilo que Warburg chamou de os “acessórios em movimento” da imagem. Nesse jogo de paixão e impassibilidade, o *páthos* é deslocado para as extremidades, mas de modo algum se ausenta da imagem.

No seu monumental projeto de toda a vida que permaneceu inacabado com a morte de Warburg, o *Atlas Mnemosyne*, várias são as Pranchas dedicadas ao tema da Ninfa. Em uma delas, a Prancha 46, pode-se ver quase como uma constelação, uma montagem de

imagem e tempo, a dama com vestes esvoaçantes do afresco de Ghirlandaio, a carregadora de água de Rafael, um relevo romano antigo com a imagem da Portadora, e mesmo uma camponesa toscana fotografada pelo próprio Warburg em Settignano. Ainda em outra Prancha do *Atlas*, a Prancha 39, que igualmente gira em torno da *Pathosformel* Ninfa, pode-se ver a “forma feminina em movimento” em *O nascimento de Vênus* e *A primavera*, de Botticelli, onde Warburg identificou a presença de fórmulas antigas – *all’antica* – a que os pintores do Renascimento recorriam quando precisavam representar as formas da vida intensificada.

No poema de Donizete Galvão, a dança segue esculpida em seus detalhes pela forma poética que busca registrar e mesmo reproduzir o movimento da bailarina. O poema, como a dançarina, também se trans-figura, se concebe plasticamente quando não se contenta em simplesmente “ruminar” de diversas formas, sob diversos ângulos, uma cena de dança, mas também se faz ele mesmo uma dança, suas imagens são gestos, suas palavras são sons, seus versos estão em movimento.

A primeira parte do poema se encerra no seu terceiro momento, ainda narrativo, com imagens de dor e desespero, atravessadas por uma sensação de morte. O mugido do homem feito boi, ou, para lembrar Drummond, dos “seres-bois” que, mortos, “mugidoramente se abençoam” (1973, 301), não por acaso vem dos subterrâneos, dos infernais lugares sombrios onde se alojam os fantasmas, somando-se às velas negras dos navios que trazem consigo, feito um presságio, a destruição da cidade. O poema ainda menciona os afrescos do palácio que serão queimados com a destruição da cidade, apontando para uma destruição das imagens e, talvez, dos próprios poemas “trans-figurados”, poemas-imagens. O palácio que arde ao

final, explorando a ambiguidade do verbo “arder” – arde-se de dor, mas também de desejo –, é metáfora da morte para a qual a dança exuberante da bailarina ardilosamente conduzia a todos.

O segundo movimento do poema é destacado graficamente do primeiro apenas pelo emprego do itálico. O aspecto narrativo ordenado e objetivo que predominava na primeira parte cede lugar a outro mais desviante, em que as impressões se borram e o inconsciente parece ocupar o lugar da descrição distanciada da primeira parte.

Os detalhes saltam do rio contínuo de imagens formado pelo poema. Um deles, as “vestes azuis”, não havia sido mencionado anteriormente e, agora, surge quase como um daqueles detalhes gravados de forma aleatória pela memória. Na primeira parte, são citados apenas os braços e os pés da bailarina. Na segunda, não só os adornos do corpo, mas o próprio corpo ganha um destaque maior. O poema detalha os cachos de cabelo, os lábios, o corpo esguio, as coxas. A brancura associada aos braços na primeira parte, como um registro visual, sobrevive como traço de lembrança na segunda, sendo, no entanto, deslocada para os dentes.

Outro deslocamento que se dá na segunda parte é aquele que vai de um hipotético observador distanciado, que apenas descreve os gestos da mulher em movimento, para alguém que recorda e, nos subterrâneos da memória, é capaz de ocupar o lugar daquela que dançava, imaginando suas sensações, angústias e sonhos enquanto dançava.

A sutileza da memória substitui a laje pelo mármore frio do palácio, sendo minuciosa em alguns pontos, enquanto se esquece de outros. As metamorfoses da “forma feminina em movimento” agora se dão de modo muito mais direto, sem mediações. Como em um sonho, a linguagem se desmancha, não se mostra racional e lógica, as pontuações quase não aparecem, o poema se torna um fluxo vertiginoso de desejo.

Tempestuosas, as imagens irrompem, à maneira da dançarina, como um sintoma perturbador e inesperado. Assim surge a “maresia”, que varre a “forma feminina” com um sopro de mar, os “latejos”, os “desejos”, em uma música hipnótica que o poeta habilidosamente compõe, explorando sons familiares para gerar sentidos insuspeitados e, ainda que seja inconscientemente, produzir vínculos e conexões que rasgam o tecido poético e embaralham as linhas do tempo.

Os versos deixam vir à tona a sombra de morte que perpassa a dança convulsa da bailarina do início ao fim e que, ao final, materializa-se no incêndio da cidade. O poema enumera as imagens visionárias da destruição, mas tais imagens não surgem, como na parte anterior, apenas no final, elas ocorrem à superfície em diferentes momentos da segunda parte, como em um jogo de espaço e tempo em que o futuro já está contido no presente – haverá sacrifícios – e o presente traz, para o bem ou para o mal, a sobrevivência do passado.

“Frêmito”, “ardor”. A ardência da cidade, a destruição pelo fogo, é apenas o reverso da ardência da dançarina a queimar em êxtase, como quando se diz: ardo de desejo. O incêndio “*é o embate*” de desejo e morte. Que outra dança – com seu “jogo de cabelos e coxas” – não era justamente uma dança de feições demoníacas na qual o desejo servia à morte? Não vemos nesse poema de Donizete também algo do festim, da dança e da degolação que divide o episódio bíblico de Salomé de modo que a dança erótica da jovem filha de Herodíade termina por atuar de alguma forma nos versos de “Ruminadouro”?

Nesse redemoinho de tempos e imagens, como não ver na suposta e anônima dançarina romana do poema, forma cindida em si mesma, feita da tensão permanente entre as coisas ditas hetero-

gêneas que nela se misturam, se enroscam feito as serpentes nos seus braços em um jogo de animalização e antropomorfização, a criada de vestes azuis e passo ligeiro, na qual Warburg reencontrou as mênades convulsas da antiguidade pagã, chamando-a então pelo seu nome grego de Ninfa?

Na móvel superfície líquida do sonho em que parece se desenrolar o acontecimento poético de “Ruminadouro”, a Ninfa irrompe como “forma submersa” que vive em silêncio nas “profundidades tranquilas” (Bandeira: 1974, 285),¹ tal como uma cidade submersa à espera de ser explorada pelos escafandristas.²

Não nos caberia, então, pensar os efeitos que a irrupção, em um poema contemporâneo, de uma hipotética dançarina romana – cuja figuração no texto poético recorda, a um só tempo, as mênades pagãs e a Salomé bíblica –, gera em nossos tradicionais modelos de temporalidade e, particularmente, em nossa historiografia poética marcada pelo discurso da ruptura e da superação?

O último verso do poema, que ata as duas partes, localizado justamente no meio de ambas, no “meio do caminho”, na “travessia”, é um verso que, como o instante da dança, também se suspende no limiar da morte, na fronteira não mais entendida enquanto lugar que divide, mas enquanto linha desfiada que borra.

A respeito do aproveitamento do tema da Salomé bíblica no poema de Donizete, que nos é sugerido morfologicamente pelos diversos elementos que compõem a figuração da “forma feminina em movimento” no poema, é interessante lembrar o que afirma José Paulo Paes em texto sobre o pré-modernismo e o *art nouveau*,

¹ Imagem do poema “O rio”, de Manuel Bandeira, presente em *Belo belo*.

² Fazemos referência à canção “Futuros amantes”, de Chico Buarque, do álbum *Paratodos* (1993).

ao dizer que “uma das atualizações mais comuns do tema da dança e da vertigem no nosso pré-modernismo é o *bailado de Salomé*, motivo vincadamente artenovista” (1985, 78). Paulo Paes ainda vai dizer que Salomé nada mais é do que a “personificação da *femme fatale*”, a célebre “*belle dame sans merci*”. Trata-se do conhecido tema artenovista do “eterno feminino” a sofrer metamorfoses. No contexto da estética artenovista, o tema do “eterno feminino”, escreve José Paulo Paes, “esplende no estereótipo da mulher moderna, liberta dos preconceitos da vida burguesa [...], do estigma da inferioridade e convertida em dominadora” (pp. 72-8).

O motivo bíblico da Salomé de fato conheceu um aproveitamento expressivo no final do século XIX, início do século XX, desdobrado do tema feminino central na estética artenovista. Estudos como *O festim, a dança e a degolação*, de Onestaldo de Pennafort, refletem sobre o aproveitamento do tema e suas variações, lembrando obras um pouco anteriores ao final do século como a novela *Hérodias*, de Gustave Flaubert, publicada em 1877, *Salomé*, de Oscar Wilde, publicada em 1893, e “Salomé”, de Eugênio de Castro, poema publicado em 1896. “Hérodíade”, o célebre poema de Mallarmé, também “fixou a figura *ambígua e sinuosa* da filha de Herodias, simbolizando nela o mito da virgem” (Pennafort: 1975, 26; grifo nosso).

Nas artes plásticas do período, como diz o próprio Onestaldo de Pennafort, o aproveitamento do tema não é menos expressivo. Basta lembrar o exuberante quadro de Gustave Moreau, *Salomé tatuada*, de 1876, em que o corpo feminino se destaca quase como um ponto de luz contra o fundo escuro, expondo uma profusão de ornamentos inscritos sobre a pele muito branca.

Quando tal tema tipicamente artenovista, explorado, como disse Paulo Paes, principalmente no contexto do “pré-modernismo”,

surge em um poema contemporâneo, instala-se um ponto problemático que inquieta e convulsiona a temporalidade tradicional, linear, evolucionista, ao estabelecer vínculos insuspeitados com um período muito anterior de nossa cultura literária.

Em outro poema de Donizete Galvão, a presença da “forma feminina em fuga” novamente se insinua em uma rede de imagens tão emaranhadas entre si como as diferentes temporalidades que o poema convoca. “Os olhos de Charlotte Rampling”, poema publicado no livro *Pelo corpo*, irrompe como um violento fluxo de imagens que se montam de modo a compor um retrato dos olhos da atriz britânica Charlotte Rampling.

Na impossibilidade de se apresentar como uma linha única, “Os olhos de Charlotte Rampling” parece ter escolhido continuar o máximo que lhe fosse possível. Assim, no lugar da linha única, surge um único bloco de texto concentrado, quase prestes a rebentar. Em seu desenho latente, o poema poderia ser quase como um rio, o rio que “é a atração para o fatal dos abismos e das obsessões” (1991, 7), como disse Paulo Octaviano Terra a propósito do rio múltiplo e fugitivo de *As faces do rio*.

É necessário se deter na natureza das imagens cuidadosamente escolhidas para descrever tais olhos líquidos que, em sua profusão, deixam trair a obsessão do eu poético. Quantas imagens são necessárias para dizer tais olhos? Em quantas imagens cabe uma obsessão? Em “Os olhos de Charlotte Rampling”, a poesia parece “recorrer a todos os nomes, em sua ânsia por nomear o perdido” (Rabello: 2003, 96). As imagens são, em sua maioria, de natureza evanescente – luz, nuvem, lampejo, vento –, lançando-nos em uma dimensão etérea que traduz o caráter fugidio de tais olhos, a impossibilidade de tocá-los e, mais ainda, a impossibilidade de que esses olhos possam olhar, possam

retribuir o olhar, figurando aquilo que Benjamin chamou o “declínio da aura” (1989, 141) em seu texto sobre Baudelaire. No mesmo texto, no entanto, Benjamin lembra que Baudelaire “insiste no fascínio da distância” (p. 143), o que termina por sugerir um peculiar jogo, ou uma relação dialética, entre aura e declínio da aura.

Diante do encanto dos olhos de Charlotte, algo se quebra, algo simplesmente não se dá, a experiência é vivida como frustração e perda, em um movimento que nos recorda alguns poemas de Manuel Bandeira. Não por acaso, o poema traz imagens como a da tela que se “esgarça”, dos “rasgos” de luz, dos olhos “interrogativos” que, por estarem sempre a perguntar, são olhos que nunca se fecham na pacificação das respostas, restando-se, assim, como olhos sempre atormentados e que atormentam em um movimento que é de abertura, de abandono.

Importante destacar a precisão vocabular do poema, possível de ser estendida para toda obra poética de Donizete, atravessada pelo que Ivone Doré Rabello chamou um “desejo de polimento”, um trabalho nas palavras que busca chegar à “lapidação concisa dos materiais concentrados” (2003, 81). O verbo “esgazear”, que compõe a imagem “esgazear de folhas”, lança o poema nas paragens da loucura, nessa região limítrofe muito próxima da experiência da possessão. Esgazear significa justamente “abrir demasiadamente os olhos, sem os fixar em qualquer ponto, como louco”. O verbo consegue então, ao mesmo tempo, dizer da fugacidade desses olhos que não se fixam em nada e da sua loucura, esboçando um quadro em que os olhos fogem porque atravessados por uma instabilidade, uma não conformidade que impede que eles sejam fixados.

Os olhos convulsivos de Charlotte são também virtuais – lançados ao infinito da memória – e fundam um paradoxo que o

próprio poema de Donizete busca reproduzir, seja na sua forma, seja nas suas imagens. No seu jogo com diversos paradoxos, o poema monta imagens como “a textura do efêmero”, “nuvem contrapelo”, talvez como forma de traduzir a inquietação que nasce justamente da ambiguidade em que se encerram os olhos de Charlotte. Nesse tensionamento da própria imagem, denuncia-se ainda a tentativa de captura do olhar que, no entanto, termina por se revelar inútil já que a lógica do contrapelo é a de um movimento que vai em direção oposta à desejada, àquela que seria previsível, conveniente. Os olhos, ao invés de se voltarem para aquele que os deseja, o que seria o esperado de toda experiência onde há uma reciprocidade no olhar, fogem, ou, para acompanhar a reiteração do poema, “os olhos continuam fluidos”, continuam a escorrer, sem se fixar em nada ou ninguém, continuam em delírio.

Na teia de imagens, a sensação da textura do efêmero equivaleria ao impossível de ser olhado por essa outra estrela distante. Não se toca o efêmero, antes se é tocado. As interrogativas em que se desespera ainda mais o poema diante da indiferença marcada pela ausência de um simples gesto de aceno – onde um vento? um gesto? – não trazem em si mesmas a pergunta sem resposta dos versos de Bandeira: onde está a estrela da manhã? E ainda, “vento e gesto”, como em um vínculo inesperado, um diálogo inconsciente de formas e imagens a inquietar os tempos e as obras, não nos trazem o vento que levantava as vestes da Ninfa de Warburg, enrugando o seu vestido, e onde se imprimia o seu gesto dançante, de vida e morte, o gesto intensificado que denunciava a sobrevivência das ninfas pagãs?

A espessura desse poema de Donizete não está somente no seu modo particular de montar as imagens, novamente produzindo uma intensidade concisa, mas também no seu modo de montar dife-

rentes temporalidades de modo que não só as imagens, mas também vários tempos se acumulam em camadas no poema.

Há um diálogo com a tradição clássica que percebemos pela recorrência de imagens de água para descrever os olhos inapreensíveis de uma figura feminina cuja condição de inacessibilidade não deixa de ser sugerida por se tratar de uma atriz, alguém que pertence ao mundo do espetáculo, alguém que, em alguma medida, converte-se em imagem – “feixe de sentidos rebeldes à explicação” (Paz: 1982, 141). Na tradição clássica, água e figuras femininas ambíguas e inacessíveis nos lançam de imediato ao território das ninfas e de Vênus, justamente uma estrela que também é uma mulher.

Não podemos esquecer que as imagens de água a que o poema se refere são, em sua maioria, ligadas ao movimento e a metamorfoses, a água sendo em si mesma um veículo de metamorfose. O poema fala em maré, quebra de onda, tons do mar, o que nos abre um território de figuras móveis, instáveis, múltiplas, de onde não está ausente uma dimensão de violência e perigo. A imagem “gaze dos musgos”, sendo o musgo uma espécie comum em habitats úmidos e sombrios, e a caverna marinha tematizam justamente a sombra, o perigo, a umidade que é índice do desejo e é também uma pista de onde podemos encontrar as ninfas. Também não podemos esquecer que a caverna era, na tradição grega, “o mais comum dos lugares de culto das ninfas [...] e também eram usadas na antiguidade como convenientes lares para as abelhas” (Larson: 2001, 8). As cavernas, segundo Larson, também apareciam na mitologia antiga como locais de nascimento, casa das divindades e dos monstros, e também locais de relações sexuais.

Além da tradição clássica, as imagens do poema sugerem ainda um vínculo com outra época ou, mais especificamente, com

uma estética que talvez possamos chamar uma “estética do desejo”:
o art nouveau.

A imagem do pavão que abre seu leque, quase como uma mulher que se mostra em toda sua exuberância, nos transporta para um cenário *fin de siècle* onde a exuberância das formas e dos detalhes, característica de um estilo como o *art nouveau*, fez com este elegesse o pavão como uma espécie de ave símbolo. O vidro, igualmente lembrado em pelo menos dois momentos do poema, foi igualmente um material usado de forma expressiva pelos artistas do *art nouveau* em sua estilização das formas da natureza. O próprio esverdeado das esmeraldas e dos musgos, reflexo da cor do perverso “olhar floral” de Charlotte, remete ao polêmico estilo do final do século, visto por nomes como Paul Morand como algo que ia na contramão do progresso:

O que o Sr. Arsène Alexandre então chama de “o encanto profundo das serpentinas agitadas pelo vento” é o estilo polvo, a cerâmica verde e mal cozida, as linhas forçadas e esticadas em ligamentos tentaculares, a matéria torturada em vão... A moranga, a abóbora, a raiz de malva, a voluta de fumaça inspiram um mobiliário ilógico sobre o qual vem pousar a hortênsia, o morcego, a angélica, a pena de pavão, invenções de artistas presos à má paixão pelo símbolo e pelo poema... Numa época de luz e de eletricidade, o que triunfa é o aquário, o esverdeado, o submarino, o híbrido, o venenoso (*apud* Benjamin: 2018, 899-900).

A partir dos vínculos subterrâneos entre o poema de Donizete e a estética *fin de siècle*, não parece distante pensar que a

figura fluida a ocupar o centro desse “vórtice de imagens” que é “Os olhos de Charlotte Rampling” traz em si a lembrança daquela que aparecerá como um dos temas recorrentes do *art nouveau*, surgindo em cartazes, construções arquitetônicas, móveis, objetos da *toilette* feminina e imagens de todo tipo.

As composições florais, na sua graça ondulante, encerram uma sensualidade e delicada suavidade que evocam naturalmente a mulher. E tão naturalmente que a mulher acaba por se unir à flor nas representações cênicas do panorama da Arte Nova. Os longos cabelos desdobram-se em volutas que seguem os movimentos dos braços torneados. Os tipos femininos libertam-se, quer representando danças felizes, como nos cartazes de Chéret, quer nas elegantes estilizações de Mucha ou na morbidez de Klimt. [...] E se se pode desenhar um protótipo de mulher Arte Nova, ele é, sobretudo em França, uma mulher sensual, livre, feliz de viver. Por alturas de 1900, a parisiense mundana ou semimundana, sempre de uma elegância fulgurante, espiritual e luxuosa, tortura os homens e é a vedeta (Champigneulle: 1984, 94-8).

Nas “formas femininas fluidas”, às quais a exuberância dos ornamentos e o cruzamento quase delirante das linhas emprestam um sutil movimento, desabrochando “em saias que se abriam como corolas de flores” (Champigneulle: 1984, 12), não é possível reconhecer a sobrevivência de outra forma? Podemos nos perguntar em que medida as vestes ondeantes das mênades esculpidas sobre vasos e sarcófagos da antiguidade já não trazem aquela que será a exuberância ornamental do *art nouveau*, de modo que um dos princi-

pais procedimentos formais da arte nova já estava dado, em alguma medida, nos gestos intensificados da antiguidade. Teríamos então nesta que é uma das figuras centrais da estética arthenovista – estética que não por acaso toma como motivos típicos e recorrentes as libélulas e as borboletas, aplicando-se, como diz Champigneulle, a “exprimir o fugidio”, a “mobilidade do líquido”, “agarrar a fragilidade do ser transitório transformando-o em matéria sólida” (pp. 102-4) – “a sobrevivência de uma forma do passado” que chega ao início do século XX em toda vitalidade do seu desejo: aquela da Ninfa.

A dimensão da perda, inerente ao tipo da *femme fatale* que vemos através dos olhos de Charlotte, é habilidosamente apresentada nos versos finais do poema de Donizete. A imagem “o frescor do dia se vai” é ainda um gesto ambíguo no centro do poema, pois não é apenas o dia que termina, mas a possibilidade do olhar (da aura) que, para o poeta, está perdida para sempre.

A dor que atravessa as imagens finais é a dor do que se perdeu e, mais ainda, a dor do que desde o início já estava perdido. Os olhos de Charlotte Rampling são não só os olhos de Charlotte Rampling, mas também os sonhos tão ardentemente desejados que passaram... porque ainda uma vez se trata de passagens, movimentos furtivos, em que o amor é sempre “à última vista” (Benjamin: 1989, 118), em que o gesto a ser feito é o de “Amar, depois de perder” (Drummond: 1973, 265).

Uma imagem como “dói-me mais a beleza em fuga da mulher” também se abre em sua ambiguidade, pois fala não só dessas mulheres em fuga que passam, que aparecem apenas para desaparecer, mas também do tempo que passa sobre elas, da beleza que escorre no tempo, feito água. No entanto, esse poema realiza, com a beleza que têm as coisas melancólicas, mas também com a força que têm os nossos desejos, um elogio ao amor que se cultiva por certa

imagem e nos acompanha por toda a vida, porque é maior do que nós, porque está dentro de nós.

Assim parece se dar com a “potência do feminino” que – em trânsito – sobrevive no tempo, tal como uma “imagem- peste” que se alastra, pois esses olhos de Charlotte trazem latentes tantos outros. Nesse sentido, “tudo se foi sem gesto de adeus” nos inunda com a tristeza de tudo que não pode ser, porque tragado pelo tempo, mas também nos submerge no delírio da “convulsão das formas” que não se despedem em definitivo, porque sempre estão a retornar.

Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. [...] Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me (Assis: s/d, 53).

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.
- _____. *Ninfas*. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.
- _____. “Aby Warburg e a ciência sem nome”. In: _____. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Tradução de António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1974.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. “Teoria do conhecimento, teoria do progresso”. In: _____. *Passagens*. Tradução do alemão de Irene Aron; tradução do francês de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- _____. “Pintura, Jugendstil, novidade”. In: _____. *Passagens*. Tradução do alemão de Irene Aron; tradução do francês de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- CHAMPIGNEULLE, Bernard. *A arte nova*. Tradução de Maria Jorge Couto Viana. Lisboa: Verbo, 1984.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. “Ao passo ligeiro da serva’ (saber das imagens, saber excêntrico)”. In: *Ymago*. Tradução de R. C. Botelho e R. P. Cabral. Lisboa: KKYM, 2011. Disponível em: <www.proymago.pt>. Acesso em 10 de setembro de 2012.
- _____. “Coreografia das intensidades: a ninfa, o desejo, o debate”. In: *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- GALVÃO, Donizete. *As faces do rio*. São Paulo: Água Viva, 1991.
- _____. *Ruminações*. São Paulo: Nankin, 1999.
- LARSON, Jennifer. *Greek nymphs: myth, cult, lore*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2001.
- PAES, José Paulo. “O *art nouveau* na literatura brasileira”. In: _____. *Gregos & baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PENNAFORT, Onestaldo de. *O festim, a dança e a degolação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- PORFÍRIO. *O antro das ninfas*. Tradução de Pierre Quillard. Paris: Librairie de l’Art Indépendant, 1893.
- RABELLO, Ivone Daré. “A matéria impura da poesia”. In: GALVÃO, Donizete. *Mundo mudo*. São Paulo: Nankin, 2003.
- STERZI, Eduardo. “Donizete Galvão”. *Germina Revista de Literatura & Arte*. Setembro de 2015. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/2015/literatura_ago15_eduardosterzi.htm>. Acesso em 15 de maio de 2016.
- TERRA, Paulo Octaviano. “Devorador de memória”. In: _____. *As faces do rio*. São Paulo: Água Viva, 1991.

WARBURG, Aby. “Ninfa Fiorentina. Fragmentos de um projecto sobre Ninfas”. In: *Ymago*. Tradução de A. Morão. Lisboa: KKYM, 2012. Disponível em: <www.proymago.pt>. Acesso em 10 de setembro de 2012.

Resumo

Este trabalho tem como objetivo pensar as figurações da Ninfa enquanto *forma feminina em movimento*, tal como vista por Aby Warburg e Georges Didi-Hubermam, em dois poemas de Donizete Galvão: “Os olhos de Charlotte Rampling”, de *Pelo corpo* (2002), e “Ruminadouro”, de *Ruminações* (1999). Mineiro de Borda da Mata, Donizete Galvão construiu uma poesia atravessada pela tensão entre delicadeza e profundidade, corpo e cosmo, morte e vida, construção e inspiração. “Antropófago da memória”, como observou Paulo Octaviano Terra, a infância e os mortos ocupam um lugar fundamental nessa “poesia menor” atenta aos fragmentos, aos resíduos e ruínas, à poeira das coisas desgastadas e levadas pelo tempo. Seguindo de perto os rastros de Drummond e, em alguns aspectos, os de Bandeira, a dimensão da “vida que podia ter sido e que não foi” também ocupa um lugar de destaque nessa poética do desejo, mas que deseja antes de tudo o perdido, o entrevisto, o que apenas passa diante de nossos olhos como um fantasma, um sintoma errante e convulsivo que inquieta nossos tradicionais modelos de temporalidade, deixando vir à tona vínculos insuspeitados entre a contemporaneidade poética e aquela que talvez possamos chamar uma cultura literária *fin de siècle*.

Palavras-chave: poesia contemporânea; Donizete Galvão; ninfa; imagem.

Abstract

This work aims to think the figurations of the Nymph as a feminine moving form, as seen by Aby Warburg and Georges Didi-Hubermam, in two poems of Donizete Galvão: “Os olhos de Charlotte Rampling”, from *Pelo corpo* (2002), and “Ruminadouro”, from *Ruminações* (1999). Natural from Borda da Mata, Donizete Galvão built a poetics crossed by the tension between delicacy and depth, body and cosmos, death and life, construction and inspiration. “Anthropophagus of memory”, as observed Paulo Octaviano Terra, the childhood and the dead occupy a fundamental

place in this “minor poetry” attentive to fragments, waste and ruins, to the dust of things worn and taken by time. Closely following Drummond’s footsteps and, in some aspects, Bandeira’s, the dimension of “life that could have been and has not” also holds a prominent place in this poetic of desire, but which first of all desires the lost, the vaguely seen, what we catch by mere glimpse, that thing that only passes before our eyes like a ghost, a wandering and convulsive symptom that disturbs our traditional models of temporality, bringing to light uncovered links between poetic contemporaneity and that which we may perhaps call a *fin de siècle* literary culture.

Keywords: contemporary poetry; Donizete Galvão; nymph; image.

Memória e imaginação em *O risco do bordado*, de Autran Dourado

Tainara Quintana da Cunha*

“Eis-me nos campos da minha memória, nos seus antros e cavernas sem número, repletas, ao infinito, de toda a espécie de coisas que lá estão gravadas, ou por imagens, como os corpos, ou por si mesmas, como as ciências e as artes, ou, então, por não sei que noções e sinais, como os movimentos da alma, os quais, ainda quando a não agitam, se enraízam na memória, posto que esteja na memória tudo o que está na alma”.

Livro X – Santo Agostinho

“Você vai juntando essas histórias, depois tira a limpo. É capaz de não valer a pena, o que resta é apenas fumaça, desilusão. Mas de um homem sempre alguma coisa fica, quando nada nas lembranças, esperando a ressurreição. Feito dizem: Deus é que sabe por inteiro o risco do bordado”.

Dr. Alcebíades – personagem de *O risco do bordado*

Antes de prosseguir na investigação dos desdobramentos da memória e da imaginação em *O risco do bordado* (1970), o trabalho literário de Autran Dourado não pode ser ignorado. Autran

* Doutora em História da Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG).

Dourado (1926-2012) foi um profícuo escritor e jornalista mineiro, cuja expressiva atividade artística favoreceu a longevidade de sua literatura. O autor é relevante para a historiografia literária brasileira tanto pela qualidade estética de seus textos quanto pela quantidade de obras publicadas. Entre os principais títulos está o romance de estreia *Teia* (1947), com destaque para *Uma vida em segredo* (1964), *Ópera dos mortos* (1967), *O risco do bordado* (1970), *Os sinos da agonia* (1974), *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* (1976), *O meu mestre imaginário* (1982), *Um artista aprendiz* (2000), *Breve manual de estilo e romance* (2003), compondo suas últimas publicações.

Na observação do ofício do escritor, sobressaem alguns dos signos que regem suas narrativas e são recorrentes na obra a ser abordada. Entre as peculiaridades que singularizam o ofício do autor, destaca-se o trabalho com a palavra escrita, minuciosamente cuidada, exercício aperfeiçoado ao longo de sua vida literária, principiada no final dos anos 40 do século XX e que chegaria ao século XXI com a publicação de *O senhor das horas* (2006).

Sob a influência das tendências literárias modernistas formadas entre os anos 1940 e 1970, Dourado traz, no conjunto de seus escritos, traços que o identificam como tal. Um deles consiste na elaboração de textos em que as personagens, mais que habitar o universo regional, cuja ênfase é o Brasil essencialmente oligárquico e rural, promovem a incursão pelo seu próprio íntimo e conduzem o leitor pela descoberta vertical da narrativa. Apesar de dedicar poucas linhas a Autran Dourado em sua *História concisa da literatura brasileira*, as palavras do crítico literário Alfredo Bosi, sobre o perfil das narrativas elaboradas no período, ilustram esse movimento:

Aparecem a partir dos anos 70 vários narradores para os quais é a apreensão das imagens do seu universo regional que lhes serve de bússola o tempo todo. [...] Chama igualmente atenção o gosto, que essa mesma concepção de literatura cultiva, de verticalizar a percepção de seu objeto, examinando-o com o olhar em retrospecto (2006, 436).

Na qualidade de criador de textos cuja dinamicidade admite várias perspectivas de leitura, Autran Dourado não permite um olhar unilateral sobre seus escritos. Antes, os romances, os contos e as novelas induzem o leitor a adaptar a visão de maneira multi-dimensional, não linear, a fim de captar a riqueza entranhada nas minúcias, no não dito das linhas. Em suas criações, predomina a estrutura organizada em blocos distintos, dando forma a composições multifacetadas. Formuladas ao modo de um caleidoscópio, as narrativas abertas permitem interpretações várias, caso dos romances *O risco do bordado* (1970) e *Os sinos da agonia* (1974), entre outros. Segundo a pesquisadora Liduína Maria Vieira Fernandes, o processo criativo de Autran Dourado é uma construção consciente e bem elaborada: “De estrutura labiríntica, seus romances são desmontáveis, feitos em blocos, permitindo múltiplas leituras” (2006, 15).

Não raro, o escritor enfatiza questões que dizem respeito ao comportamento do sujeito nas mais variadas situações em que situa suas personagens: veja-se a loucura de Donguinho e as armadilhas de Malvina em *Os sinos da agonia*, em tudo diversa ao recato, aos votos de pobreza, a solidão de prima Biela em *Uma vida em segredo*, ou, ainda, os desvãos da memória por onde se perde no tempo resgatado da infância a personagem João em *O risco do bordado*.

De acordo com Dourado, em suas obras, “o importante é o movimento e a linguagem” (1976, 22). Essa afirmativa o motiva a seguir na busca pelo aperfeiçoamento de cada vocábulo empregado, repetido e reutilizado. Num texto que se abre para a estrutura em abismo, essencialmente barroca, o autor encadeia vários planos narrativos intrincados e indissociáveis entre si.

Em *O risco do bordado*, a identificação dos capítulos em sete blocos distintos encobre o tônus da narrativa, o que é compreensível na medida em que o leitor atenta para as repetições, voltas para trás, saltos para frente, insinuações, alternâncias e fusão de vozes distintas ao longo da obra. Nesse sentido, assim como as recordações da personagem João, a narrativa não está colocada de maneira linear. É usual na prosa autraniana o discurso que obedece ao fluxo corruptível e, por isso, não confiável da memória das personagens, cabendo ao leitor organizá-lo. Cada uma das partes compreende um microcosmo em aparência independente dos demais, mas que, ao fim, revelam um universo meticulosamente organizado.

O próprio Autran Dourado corrobora a ideia de que, por trás do texto, subjaz outra narrativa, encoberta, que obriga o leitor a aprofundar verticalmente o olhar a cada releitura. São suas as palavras que seguem acerca de *O risco do bordado*: “a simplicidade e limpidez no meu caso são enganosas, conseguidas a duras penas, há sempre um alçapão ou esparrela escondidos” (2006, 15).

Não por acaso, no romance em questão, a divisão dos capítulos permite/exige mais de uma leitura porque essa última é labiríntica, para empregar os termos autranianos. Ao imergir na narrativa pelas divagações da personagem João, o leitor se embrenha no labirinto das palavras, dos gestos, das lembranças e das memórias ditas e repetidas ao modo de uma interminável ciranda. Ao sabor

das recordações daquele que narra: ora o neto, ora o avô, ora a voz do neto pela boca do avô, as personagens se embrenham no tempo e anseiam resgatar o passado. Além disso, o vaivém da memória, num percurso temporal não identificável, confunde o olhar menos acostumado à escrita de Dourado.

Destacando esses movimentos como articuladores no conjunto da estrutura em *O risco do bordado*, o presente estudo se dedica ao reconhecimento da memória e da imaginação enquanto elementos norteadores da leitura do romance.

Das impressões da memória

Embora haja dificuldades na concatenação das partes em *O risco do bordado*, a aparente desordem não é sinônimo de autonomia, tão menos de superficialidade da obra. A tônica no encadeamento da narrativa é perceptível na medida em que o leitor atenta para o jogo lúdico implícito na urdidura do texto. Esse mecanismo permite que o objeto literário mude de perspectiva de acordo com o ângulo de observação. O dinamismo e a multiplicidade de elementos empregados na história fazem com que mais de um tema sobressaia em suas linhas. Assim, por exemplo, o romance em questão pode ser apreendido a partir da investigação de seus caracteres míticos, ou do trabalho com a temporalidade, ou ainda, com base nos intertextos distribuídos pela obra.

A despeito dessas hipóteses de investigação e tendo em atenção as sugestões de Dourado em *Uma poética de romance* (1976), acerca de como o leitor poderá proceder na interpretação de *O risco do bordado*, ingressamos na narrativa pelo viés da memória do protagonista João, tendo em vista que a personagem projeta suas lembranças na escrita, esta última alimentada pela imaginação. É graças

à interação desses elementos que o texto se forma. Nesse sentido, a reflexão registrada por Santo Agostinho em suas *Confissões* e citada na epígrafe, bem como a fala de uma das personagens da narrativa vêm ao encontro da proposta de investigação deste trabalho.

Junto à obra literária enfatizamos a maneira como o resgate das lembranças assalta o protagonista João, na condição de sujeito escritor de si. Essa premissa aponta para as questões concernentes aos desvãos da recuperação mnemônica e seus desdobramentos, tendo em atenção a não linearidade com que a personagem expõe suas recordações. Trata-se daqueles acontecimentos dissolvidos nas lembranças, por intermédio dos quais o protagonista busca uma ligação entre o passado, irrecuperável em sua integralidade, e o presente, não menos fugidio.

As histórias contadas por vovô Tomé, as desavenças de família, os cuidados de vovó Naninha com João, ainda menino, lembranças da casa dos avós e dos tios Zózimo, Margarida e Alfredo, as recordações da cidade de Duas Pontes, os mistérios da Casa da Ponte são impressões que povoaram a infância do menino, revisadas, no presente, pelo olhar do homem. Conforme observava Santo Agostinho no *Livro X*, os subterrâneos por onde a memória se desdobra, “nos seus antros e cavernas sem número” (2004, 276), guardam infinitas coisas, oriundas de toda a ordem de efeitos sentidos ou imaginados por aquele que as experimenta. Na intersecção entre passado e presente, tudo são sensações reavivadas no espírito de João, cujo esforço da memória, empenhada no não esquecimento, se miscigena à imaginação, ambas incidindo sobre o sujeito como tecelãs das lembranças.

Porém, a tarefa de dissertar acerca das manifestações da memória junto ao texto literário não se mostra simples. Tendo

consciência disso, concentramo-nos em delinear as reflexões empreendidas pelo teórico francês Paul Ricœur, engajado na compreensão mais profunda acerca desse assunto. De seus estudos, fazemos alusão, sobretudo, à obra *A memória, a história, o esquecimento*, cuja tradução brasileira data de 2007, especialmente no que concerne à exploração da memória pessoal e da memória e imaginação, temas enfatizados na interpretação do texto de Autran Dourado.

No romance *O risco do bordado*, João da Fonseca Nogueira, natural da cidade imaginária de Duas Pontes, volta ao lugar de onde partira há mais de vinte anos: “depois de uma ausência de muitos anos, homem feito, João voltava a Duas Pontes” (Dourado: 1999, 189). Numa tentativa de fuga do próprio esquecimento, o protagonista se empenha no registro das lembranças, retornando ao sítio natal. No regresso a Duas Pontes, a personagem rumou para o consultório do Dr. Alcebiades, uma das personalidades resgatadas do passado:

Agora João estava de novo diante da porta do consultório. Custou a bater, temendo interromper a conversa de um médico e um menino lá dentro faz muitos anos. João sorriu diante da lembrança daquele menino. Era a mão do menino ou a mão do homem que ia bater agora naquela porta, ele se indagava (p. 190).

Entre a mão suspensa no ar e a distância que a separa da porta, afloram as recordações de outro tempo, tocadas pela projeção do homem no menino de outrora, que, agora, repete o mesmo gesto da infância. João vai ao encontro de um universo mítico, fundacional, reavivando o tempo passado e os lugares por onde andara na cidade de Duas Pontes.

No percurso, emergem da memória as recordações de família, memórias revisitadas: “vovó Naninha no crochê, tia Margarida jogando paciência ou lendo sempre o mesmo livro, sá Milurde plantada numa banquetta, os olhos perdidos na meditação abobalhada dos velhos, à espera” (p. 153). Dos amigos: “Tuim, por exemplo, com Tuim não tinha graça nenhuma. João logo se entediava, com Zito é que era gostoso” (p. 11) e dos amores: “Terezinha Virado, Terezinha Virado, ai Terezinha Virado!” (p. 10); “Valentina era ruiva, tinha a cara toda pintadinha de sarda coberta de pó de arroz, mas talvez por isso mesmo comecei a achar ela linda” (p. 73). Elementos com os quais a personagem liga-se intimamente no decorrer dos sete capítulos da obra.

As personalidades evocadas e as histórias que se erguem em torno delas são algumas das estratégias narrativas empregadas pelo escritor na obra, a fim de conceder veracidade às recordações vividas pelo protagonista.

No entanto, a distância temporal que separa o menino que ficou no passado e o homem do presente é suficiente para transformar o olhar daquele que retorna às suas raízes. As lembranças atualizadas no tempo presente não têm a mesma cor das impressões sentidas ou imaginadas por João menino:

Visão de menino é assim mesmo, disse tio Alfredo quando João lhe contou como ele menino via Xambá. Não digo que menino não veja as coisas direito. São as névoas nos olhos, feito você diz. É que menino vê muito, vê até demais da conta. Só que vê de través, junta o que sentiu e as coisas que aconteceram mesmo. Visão de menino é que nem visão de santo, tem lume nas bordas, pinga estrelas. Olho de menino

vive cheio de neblina, depois com o tempo clareia, ou se apaga, não sei. Depois a gente vê melhor, melhor não digo, vê diferente, a força de antes vai minguando no decorrer do tempo. Tudo em menino é girândola, grito, susto, foguetório, brumado de sonho (p. 200).

Ao voltar a Duas Pontes, João refez os caminhos que percorreria quando mais jovem, mas as imagens retidas pelo olhar do menino não são as mesmas projetadas na visão do homem. Com o auxílio dos cinco sentidos – tato, olfato, paladar, audição e gustação –, João constrói, pela imaginação, um mundo de fantasias através da memória. O menino “junta o que sentiu e as coisas que aconteceram mesmo” em movimentos sinestésicos por meio dos quais a memória e a imaginação dão origem a uma infância de sonhos. É pela retina, pelas “névoas nos olhos”, que a personagem retém as impressões que lhe sobram da infância neste universo:

A julgar pela sala de espera, nada parecia ter mudado na casa do dr. Alcebiades. A parede cinza, a gravura de Pasteur dando injeção num menino (devia ser a mesma de quando menino ele olhava espantado, depois mais crescido enquanto esperava que o dr. Alcebiades pudesse atendê-lo e lhe emprestasse alguns livros, devia ser a mesma gravura, de tão desbotada, de tão velha, ou ele depois mudou para uma outra igualzinha, será que uma gravura dura tanto tempo assim? ou será que não era a mesma gravura, ele estava fazendo confusão?), o tapete de linóleo estragado nos cantos. A porta de vidro fosco onde ele esperava (antes e agora, diversas ansiedades) ver surgir a sombra do dr. Alcebiades (p. 191).

Na medida em que o protagonista avança em idade, essas sensações se modificam: “depois a gente vê melhor, melhor não digo, vê diferente, a força de antes vai mingando no escorrer do tempo”. As memórias fazem parte unicamente das recordações de João e somente ele poderá recuperá-las. Elas guardam uma essência em comum, capturável, exclusivamente pela memória de João. As recordações da infância pertencem à personagem e não a outrem, de modo que o leitor tem acesso somente àquilo que João deseja relatar.

Para Ricœur, três aspectos são distintivos no caráter privado da memória própria do indivíduo, sobre os quais, segundo o autor, a tradição do olhar interior se edificou desde Santo Agostinho. O teórico assinala que a memória é dotada de um caráter individual e intransferível: “minhas lembranças não são as suas” (2007, 107); ela está situada no passado do indivíduo: “a memória é passado e esse passado é o de minhas impressões” (p. 107). Além disso, seu sentido de orientação na passagem do tempo pode ir tanto do passado para o futuro como do futuro para o passado:

Orientação de mão dupla do passado para o futuro, de trás para a frente, por assim dizer, segundo a flecha do tempo da mudança, mas também do futuro para o passado, segundo o movimento inverso do trânsito da expectativa à lembrança através do presente vivo (p. 107).

Essas considerações revelam que a memória pertence exclusivamente ao indivíduo, sem que possa ser transmitida para outrem. Além disso, ela se refere ao passado, ao pretérito da própria

memória daquele que a sente. As recordações trazidas ao presente pela memória de João não constituem a veracidade dos fatos ocorridos no passado, antes, elas são a recordação da memória sentida ou imaginada pelo menino em outro tempo.

A memória reflete sobre a própria memória e, assim, permanece afastada do tempo cronológico ordinário. Ao contrário, o indivíduo é marcado em sua trajetória de vida pela passagem do tempo cronológico, mas sua memória não obedece a essa cronologia, na medida em que as lembranças são resgatadas em um passado incomensurável, o passado da memória. Se João recorda, o faz sobre as sensações que anseia recuperar de seu passado. É desse tempo que ele fala quando se refere às impressões que guarda da família, dos amigos e da cidade que ficara na infância. É no resgate das lembranças, através da memória, que ele rompe a distância do tempo que o separa dessas sensações e se vê outra vez menino, nas constantes idas e vindas, no tempo incomensurável da memória, “trabalho de uma aranha meticulosa, as batidas de uma pêndula invisível” (p. 192).

Olhar para dentro implica autoconhecimento e revelação do homem ao próprio homem através do desvelamento de suas múltiplas faces, num processo doloroso, dilacerante que traz em seu âmago alegrias, mágoas, ressentimentos, remorsos e dores, que afloram aos borbotões: “o menino ia e voltava, ia de novo e voltava, até que um dia se foi de vez. Vendo a velhice, a devastação, o trabalho do tempo no rosto enrugado, na cabeça branca, João disse mais de vinte anos” (p. 192).

Nesse ínterim, os fatos ocorridos tornam-se menos importantes no momento da recordação porque cedem o protagonismo às impressões sobre esses mesmos fatos. Por sua vez, a memória os faz emergir da massa

funda do tempo na forma de lembranças que perduram pela existência do sujeito empenhado em chafurdá-la. Dessa maneira, uma noção de passagem do tempo não poderá ser negligenciada. É no afastamento temporal que a alteridade se impõe, possibilitando que o indivíduo veja a si mesmo como outro, num tempo que, por um lado, não é mais o presente e, por outro, é distinto do tempo cronológico.

Não haverá memória se as lembranças não forem registradas no tempo que passou, na juventude, na infância ou mesmo em um recorte aparentemente aleatório que o sujeito possa fazer sobre sua existência. É o passado que alimenta as lembranças e a memória só se realiza nele: “a memória é do passado”. É o contraste com o futuro da conjectura e da espera e com o presente da sensação (ou percepção) que impõe essa caracterização primordial (Ricoeur: 2007, 35). Por conseguinte, falar da memória implica discorrer sobre as lembranças que por meio dela se realizam.

De um lado as lembranças distribuem-se e se organizam em níveis de sentido, em arquipélagos, eventualmente separados por abismos, de outro, a memória continua sendo a capacidade de percorrer, de remontar no tempo, sem que nada, em princípio, proíba prosseguir esse movimento sem solução de continuidade. É principalmente na narrativa que se articulam as lembranças no plural e a memória no singular, a diferenciação e a continuidade. Assim, retrocedo rumo à minha infância, com o sentimento de que as coisas se passaram numa outra época (Ricoeur: 2007, 108).

É graças à memória, “movimento sem solução de continuidade”, nas palavras de Ricoeur, que João tenta recuperar, no

tempo da juventude, as lembranças em que subjazem as impressões sobre os acontecimentos que o constituíram. Essas lembranças não estão distribuídas nem linear nem uniformemente na memória daquele que as recupera, porque se reúnem em “arquipélagos” formados a partir daquilo que a memória do sujeito empenha-se em resgatar.

Ricoeur destaca também que a narrativa é um dos instrumentos pelo qual as recuperações mnemônicas buscam uma organização, no anseio de reconstituir e conferir alguma linearidade às lembranças. Contudo, torna-se impossível recuperar integralmente o passado através das lembranças selecionadas pela memória. Elas não são lineares nem totalmente confiáveis, posto que constituam as impressões do que o indivíduo julgou sentir ou, ainda, que ele imagina ter sentido. Porém, na acepção de Ricoeur, “não temos nada melhor que a memória para designar que algo aconteceu, ocorreu, se passou antes que declarássemos nos lembrar dela” (2007, 40). Disso sobressai a atribuição de um caráter falacioso à memória, já que “a memória, reduzida à rememoração, opera na esteira da imaginação” (p. 25), do ideal, do possível.¹

É curioso observar que, em meio à narrativa de *O risco do bordado*, João executa um movimento análogo àquele empreendido pela personagem Bento Santiago no relato de suas memórias em *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis. A exemplo de seu predecessor, trata-se da tentativa da personagem criada por Autran Dourado

¹ Acerca da memória e da imaginação, Paul Ricoeur, no capítulo intitulado “Da memória e da reminiscência”, parece atribuir um caráter pejorativo à imaginação, ao passo que tende a considerar certo grau de veracidade à memória. Que o comprove a “Nota de orientação” na abertura do período assinalado: “Ora, a imaginação, considerada em si mesma, está situada na escala inferior da escala dos modos de conhecimento, na condição das afecções submetidas ao regime de encadeamento das coisas externas ao corpo humano” (2007, 25).

de “atar as duas pontas da vida”, revisá-la por meio da escrita e, com ela, acertar contas, a partir do que recorda, ou do que se esforça em fabular acerca de sua vida pregressa. Na esteira dessas considerações, passemos à investigação da imaginação junto à memória, uma vez que parecem elementos indissociáveis e separá-los seria comprometer o entendimento de ambos.

Da imaginação na memória

Revisados os desdobramentos da memória em *O risco do bordado*, dizemos que João procura registrar o que recorda da infância e da adolescência vividas entre Duas Pontes e o Colégio São Mateus por meio da palavra escrita: “ele comparava, ele ouvia, ele sem saber anotava para depois, quando mais tarde” (Dourado: 1999, 185).

A recuperação integral das lembranças não se realiza nem pela memória, nem pela narrativa. Nessa perspectiva, Ricœur investiga as ligações entre o que é lembrado e a projeção imagética das lembranças na memória, de onde conclui que as lembranças não fogem à ficcionalização porque um de seus constituintes é a imagem e esta, por sua vez, é ficção. Transplantada para o âmbito da literatura, a imagem do passado, seja projetada pela memória, seja transcrita para o papel, tende a ser puramente ficcional.

A trajetória de João rumo ao pretérito revela, no risco do bordado–texto, o ofício da escrita executado por ele mesmo: “o dr. Alcebiades tinha umas três estantes de livros de literatura e foi ali que João fez a sua iniciação, quando lhe despertou o desejo de ler” (p. 189). A maneira livre, despreocupada, íntima e alimentada pela imaginação como o protagonista se afeiçoou à biblioteca do médico contrasta com a forma clássica, vernácula e recrudescida como lhe ensinaram a escrever, concomitantemente, no internato:

Cuidado com as frases longas demais, por causa da concórdância e da regência, dizia o professor. Só os clássicos, só os mestres do vernáculo. Só um Vieira, um Euclides, um Rui, um Camilo podem dar-se ao privilégio das grandes e cadenciadas frases, era o que dizia o professor. Cuidado com os quês, com os verbos auxiliares, com as repetições, procurem uma sinonímia rica. O nosso idioma é um manancial inesgotável. Era uma merda escrever assim (p. 60).

A intimidade com a linguagem coloquial contribui para a imersão de João no passado de fantasias, através da escrita alimentada pela biblioteca do médico, sempre ao alcance das mãos do menino. A negação do vocabulário rebuscado permite que o menino-homem faça uso da linguagem corrente dos ditados populares. João emprega no texto um tom que conota intimidade e afeto, elementos caros no reavivamento de sua infância e que o aproximam do passado. Ao repudiar os padrões tradicionais da escrita canônica por meio da personagem João, Dourado tece uma crítica ao rebuscamento e à rigidez da língua vernácula, conforme suas palavras:

Até então eu só pensava em trocar um verbo por outro verbo, conforme tinham me ensinado, a fim de evitar repetições (“uma língua tão rica como a nossa”, “procure uma sinonímia variada”, era o que mais me diziam), cheio de preconceitos, mesmo gramaticais de “arte de escrever” o que eu viria a satirizar nesse meu *O risco do bordado* (1976, 22).

Além disso, é através da afeição com o linguajar mais simples que João fala de si. A personagem seleciona as lembranças que deseja

relatar ao leitor e o faz, na narrativa, por intermédio da conversa despreocupada, rica em fabulação, no consultório do dr. Alcebiades:

E passaram a tarde inteirinha rememorando Duas Pontes antigamente: as boas histórias e as histórias tristes. E a tarde se encheu de sombras e de lembranças, de gotas de óleo pingado. E as histórias, boas e alegres e tristes, à luz da distância, na sombra da tarde, perdiam o brilho, ganhavam a lucidez dos fantasmas, o tom cinza esbranquiçado, tinham o mofo das coisas velhas. O velho limpando meticuloso os óculos, será que ele agora chorava? Ou era ilusão do tempo, da lembrança, do coração? (1999, 191).

Não há garantias de que os relatos sejam verdadeiros, uma vez que esse terreno é da ficção. Não por acaso, a epígrafe de abertura do romance *O risco do bordado* traz a seguinte reflexão extraída de um trecho de *Autobiografia de Mark Twain* (1924), do escritor e humanista norte-americano de mesmo nome:

Quando eu era mais jovem podia lembrar-me de qualquer coisa, tivesse ou não acontecido; mas agora as minhas faculdades estão decaindo e em breve só serei capaz de me lembrar das coisas que realmente aconteceram (Twain: 1924 *apud* Dourado: 1999).

Essa passagem reveladora, colocada nas primeiras páginas do texto de Dourado, explicita uma alusão ao gênero autobiográfico, pois se refere a um “eu” que escreve: “quando eu era mais jovem...”. O trecho conota uma referência à memória: “podia lembrar-me de

qualquer coisa...”, à imaginação: “tivesse ou não acontecido...” e “[à]s coisas que nunca aconteceram...”. Por conseguinte, faz referência à passagem do tempo, opondo dois momentos compreendidos entre um “antes” e um “agora”.

Nessa perspectiva, a obra de Dourado encontra ressonância no gênero autobiográfico, hipótese que enriquece a trajetória de interpretação da obra literária abordada. Assim como Twain remexe o passado por meio da escrita de si em sua autobiografia, demarcando desde o tempo da juventude a distância temporal que o separa da mesma, João procura, através da imersão no passado, desvendar os mistérios das raízes que o constituíram como tal. Essa aproximação destaca traços em comum entre o texto autobiográfico de Twain e a trajetória da personagem João, na medida em que ambos estão à procura de si através da recuperação das memórias e por intermédio da palavra escrita. Graças à imaginação, tanto a personalidade biografada como João se envolvem em personagens ficcionais na construção de um texto narrativo sobre si mesmo.

Todavia, na construção de *O risco do bordado*, Dourado não se vale unicamente do discurso em primeira pessoa, como é usual na maioria dos textos autobiográficos. O autor cria uma personagem puramente ficcional que funde diferentes discursos em sua própria voz, formada pelo coro das vozes dos antepassados. Por esse motivo, João se constitui pelas dores, remorsos e desavenças da família, recordando episódios nos quais essas sensações são recorrentes.

Além disso, se faz sentir a voz de um narrador onisciente, cujo discurso se dá em terceira pessoa, erguida paralelamente à voz do protagonista. Mesmo que João goze de certa autonomia na orquestração do plano narrativo, o narrador desconhecido incorpora a

voz da personagem, inclusive na excursão pelo passado desta última. Nada lhe escapa, nem mesmo as sensações mais íntimas do menino. Que o comprove a descrição da ida à casa da Ponte: “na ponte, João sentiu uma vontade apertada de mijar. Tinha de mijar logo, podia ficar pinga-pinga, as calças molhadas na frente das mulheres, um vexame” (1999, 24).

Em meio às recordações, tocadas pela mão do narrador, João vai ao encontro das raízes mais longínquas de sua família, sempre com a visão filtrada pelo afastamento temporal que o distancia do olhar do menino de outrora. Entre as lembranças selecionadas, a personagem recupera os ancestrais da família patriarcal, pessoas que ele conhecera apenas de ouvir falar, pela boca dos parentes. O bisavô Zé Mariano, pai de vovô Tomé e de seu Teodomiro; tio Maximino, irmão de vovó Naninha; os tios Zózimo, Margarida e Alfredo. Pilares fundadores de uma estirpe marcada por conflitos que acompanham o protagonista pela vida afora, um dos motivos que o levaram a visitar seu passado.

A personagem principal faz parte da geração mais jovem dos Nogueira da Fonseca. João é filho de Tónico, por sua vez, filho de vovô Tomé. Pertence a João a incumbência de manter vivo o nome dos seus ao longo do tempo: “diga ao doutor que é o João, filho do finado Tónico Nogueira, neto de seu Tomé, disse ele remedando o tio que assim o apresentava às pessoas” (p. 190). Ao sabor das recordações, a dor, a morte e o remorso são elementos de ligação entre as personagens masculinas – Zé Mariano, vovô Tomé, tio Maximino, Tónico, Zózimo, Alfredo e João –, homens taciturnos, ensimesmados, marcados pelo silêncio, pelas palavras não ditas e pelas insinuações ao longo da narrativa.

E entre as personagens femininas – dona Pequetita, vovó Naninha e Gilda –, a mãe de João. Mulheres impositivas e castradoras que, por meandros e sutilezas, não hesitam em afrontar a autoridade patriarcal dos maridos. Os conflitos que culminam na pessoa de João têm origem com os bisavôs Zé Mariano e dona Pequetita, por ocasião de um filho que o ancestral da família tivera com uma desconhecida, antes do casamento:

A mulher não ficou sabendo da existência daquele Teodomiro por vias transversas, ele mesmo é quem contou antes de se casar. [...] Na aparência ela mostrava que conhecia o seu lugar, obedecia o mando do marido, fazia conforme o seu desejo. Mas a mãe não era nada disso, a mãe era uma onça de braba (pp. 117-8).

Foi a braveza e o orgulho da mãe de vovô Tomé que a impediram de conceder o perdão a Zé Mariano, seu marido. Inebriada pelo ódio, dona Pequetita manipula o próprio filho e o faz voltar-se contra o pai, fato que o avô de João relembra, carregado de mágoas: “ficava imaginando agora: tivesse ele ficado ao lado do pai, assistindo ele todo dia, se as coisas não tinham tomado outro rumo” (p. 134).

Marcado pelo remorso e pela dor, vovô Tomé lamenta sua degeneração em relação ao pai: “um homem de sombra e eito, de terra e água, de pedra e fogo, dizia. Tem gente que suspeita que eu sou que nem ele, do mesmo barro, reafirmava. Mas só viam o por fora, não viam o de dentro, das fibras escondidas” (p. 115). Ele recorda, pela boca de João, as circunstâncias da morte de Zé Mariano: “se afastou um pouco para tomar fôlego, o pai de costas para ele. E de

repente avançou, deu um empurrão no pai, o velho caiu dentro do rio” (p. 143). O rio do tempo, que persiste pela memória de vovô Tomé, assassino do pai:

Vovô Tomé agora acordava assustado no meio da noite: era o pai aquele braço levantado fora d’água, as duras palavras do xingamento. Vovô Tomé tapava os ouvidos, mas da boca aberta do velho iam brotando os nomes com que ele próprio se apelidava no purgar da culpa (p. 114).

As palavras de escárnio proferidas pelo patriarca dos Nogueira da Fonseca são semelhantes àquelas que, mais tarde, Alfredo ouviu de Zózimo, seu irmão: “tudo bem seu cachorro! É você mesmo que eu quero pegar”! (p. 192). E também lembram como dona Pequetita escarnece o marido: “quem fugiu de casa foi ele, quem está nas vascas da morte é ele, é ele que deve estar mijando pelas pernas abaixo, na boqueira da caduquice. Teu pai está é caduco, Tomé, vai morrer à mingua” (p. 132).

Por sua vez, Zózimo é o filho pródigo de vovó Naninha e vovô Tomé, o mesmo da parábola bíblica que, andarilho pelo mundo, às tantas volta à casa paterna. Supostamente sofrendo com problemas mentais, ele não hesita em descarregar a arma contra o próprio ouvido. É pela boca de Zito que João recorda as palavras desta confissão:

Olha, João, aquilo foi tiro. Um dia seu tio sapecou um tiro no ouvido. O tiro explodiu no ouvido do menino, ficou zunindo no ar, sem fim. Ele tonto, aquele som redondo feito o chocar de dois mundos, o ribombar de um trovão quando

uma tarde de chumbo de repente no pasto de seu Luquinha ele sozinho, abandonado, perdido (p. 195).

O tiro que atinge o ouvido de Zózimo é o mesmo que fere Xambá, personagem mítica cercada por histórias resgatadas pelo dr. Alcebíades que, segundo João, afirmou ter atendido o baleado: “nas primeiras apalpadelas, vi que o ferimento era profundo, a bala ainda estava entranhada” (p. 195).

Na esteira desse emaranhado de histórias que constituem João, as personagens femininas são personalidades fortes com um lugar bem demarcado na narrativa. Diferente de dona Pequetita, vovó Naninha aparece como apaziguadora dos conflitos. A personagem espera pela reconciliação entre o irmão, tio Maximino, e vovô Tomé, marido daquela:

Mesmo assim, através de impressões e recuos, de meias-tintas e nebulosas, João ficou sabendo que, antes de ele nascer, há mais de vinte anos, tio Maximino e vovô Tomé tinham quase se matado por uma questão de terra, da herança que tinha ficado com a morte do pai de vovó Naninha. Deste, até o nome o tempo já tinha engolido. [...] Quando vovó Naninha ouvia os passos de vovô Tomé, cortava pelo meio o caso que ia contando, mudava para outro a fim de que ele não reparasse que ela estava falando de tio Maximino (p. 43).

Por fim, Gilda, mãe de João, guarda alguma semelhança com dona Pequetita. A certa altura, a personagem mostra-se perturbada com a excitação do filho e com o alheamento do marido: “voltou a comer, a mãe procurava agora observar melhor o filho. Ela buscou

apoio no marido. O marido parecia indiferente à inquietação da mulher. Como o marido não atendesse ao seu apelo, você já reparou como este menino está hoje?” (p. 20).

Na medida em que brotam na memória de João, as personagens formam entre si uma teia narrativa em que as vozes e os acontecimentos do passado ecoam na memória do homem no presente. *O risco do bordado* avança e regride. Nas idas e vindas das costuras narrativas, as referências a dor, sangue, remorso, morte e sacrifício se repetem incessantemente, de maneira que as personagens ligam-se umas às outras, construindo o bordado do texto autraniano.

A oralidade das histórias entre pai e filho, caso de Zé Mariano e de vovô Tomé, entre o avô e o neto, caso de vovô Tomé e de João, carrega os motivos pelos quais João revisa o passado através da memória: para purgar a culpa que ele próprio carrega, há pelo menos duas gerações da família. O reencontro de João com o passado, por meio do texto, forma uma narrativa cuja estrutura entrecruzada parece obedecer ao fluxo consciente do protagonista.

As lembranças revigoradas sob esse signo concedem movimento ao texto e permitem a fusão das personagens na pessoa de João em *O risco do bordado*. Ele é o fruto das desavenças, dos remorsos e das dores sofridas pela família, circunstâncias que traçam o risco do bordado da própria existência.

A fuga do destino inexorável lhe escapa, por isso João se coloca como personagem da história que protagoniza e, no exercício da escrita, se esforça em revigorar as lembranças, através da memória, passando a limpo suas vivências.

Das últimas considerações

A trajetória de leitura empreendida ao longo deste estudo permite destacar que, no romance *O risco do bordado*, os desdo-

bramentos da memória e o trabalho com a imaginação são uma constante na confecção do texto de Autran Dourado. Através desses artifícios empregados na narrativa, o autor dá vida a uma personagem autobiógrafa que procura visitar seu passado a fim de, com ele, acertar contas. Nessa medida, Dourado cria uma autobiografia imaginária em que a personagem se constrói ao mesmo tempo em que se descreve através do texto, no resgate de seus antepassados.

Diferente do que é corrente nas autobiografias convencionais, frequentemente pautadas pela existência de personagens reais volvidas em ficção, a narrativa de Dourado apresenta João, uma personagem ficcional que se autoficcionaliza na recuperação das lembranças, entre as quais estão dores, culpas e remorsos de sua família. Assim, o romance é também uma narrativa de memórias cuja permanência no tempo João – fabulador e personagem – busca perpetuar através da escrita.

No âmbito da historiografia literária brasileira, *O risco do bordado* está inserido na tradição da narrativa de memórias em que figura o já citado *Dom Casmurro* (1899), assim como *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), ambos de Machado de Assis, e também os romances *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), de Oswald de Andrade, e *Memórias do cárcere* (1953), de Graciliano Ramos, entre outros. Em comum as obras elencadas guardam um sujeito que procura descobrir-se e entender-se por meio da tentativa de recuperar as lembranças num determinado recorte extraído de sua existência, através da memória e a partir das sensações vividas ou imaginadas.

Nos meandros pelos quais se desdobra, a obra de Autran Dourado é de primeira grandeza quanto à estrutura e à riqueza de

sentido do texto literário. Essa opinião está assentada em Afrânio Coutinho e Galante de Sousa, que lembram:

A. D. é citado ao lado de Clarice Lispector, João Guimarães Rosa, Geraldo Ferraz, Adonias Filho como um dos renovadores do romance brasileiro, pelo lado da construção técnica e pelo tratamento artístico da linguagem. Cada romance é uma novidade, uma pesquisa, onde realidade e imaginação se irmanam, na grande equação do destino humano (2001, 612).

Dessa maneira, *O risco do bordado* aparece no seio da literatura brasileira dos anos 1970, marcada tanto pela abertura à revisão nos padrões do romance clássico como pelo entendimento do sujeito sobre si. No anseio de compreender o mais íntimo de sua pessoa, o homem necessita contemplar o interior do outro. No texto de Dourado, João é o outro que impele o sujeito para dentro de si mesmo, um dos motivos pelos quais a obra *O risco do bordado* permanece viva na contemporaneidade.

Referências

- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos et al. São Paulo: Nova Cultural, 2004.
- ANDRADE, Oswald de. *Obras completas II: memórias sentimentais de João Miramar. Serafim ponte grande*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. [1881]. São Paulo: Ática, 2000.
- _____. *Dom Casmurro*. [1899]. São Paulo: Ática, 2000a.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- COUTINHO, Afrânio & SOUSA, J. Galante de. *Enciclopédia de literatura brasileira*. São Paulo: Global, 2001.
- DOURADO, Autran. *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, s/d.
- _____. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. São Paulo; Rio de Janeiro: DIFEL, 1976.
- _____. *Os sinos da agonia*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1997.
- _____. *O risco do bordado*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. “Teia”. In: _____. *Novelas de aprendizado*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- _____. *O senhor das horas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- FERNANDES, Liduína Maria Vieira. *O traçado das personagens negras na costura autraniana*. João Pessoa, 2006. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/ppg/imagens/LiduinaMaria.pdf>>. Acesso em 4 de março de 2019.

- RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. São Paulo: Record, 1982.
- RICCEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François et al. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.
- TWAIN, Mark. *Mark Twain's Autobiography*. Austrália: Project Gutenberg, 2002, v. 1. Disponível em <<http://gutenberg.net.au/ebooks02/020051h.html>>. Acesso em 3 de janeiro de 2019.

Resumo

Este ensaio origina-se na leitura do romance *O risco do bordado* (1970), de Autran Dourado (1926-2012). Na interpretação do texto, destacam-se a memória e a imaginação como tecelãs das lembranças da personagem protagonista João, na qualidade de escritor de si. A primeira parte consiste numa apresentação do autor e da obra identificada com traços do Modernismo, bem como num mapeamento das características recorrentes na literatura autraniana. A segunda e a terceira partes são dedicadas à análise dos desdobramentos da memória e da imaginação em *O risco do bordado*, tendo como referência a teoria do pesquisador francês Paul Ricœur, acerca das duas categorias. Na quarta parte, demonstra-se que o narrador personagem João mistura as memórias do passado com os fatos imaginados na infância pelo menino que volta à cidade natal de Duas Pontes. O percurso revela um ideário de sonhos, de acontecimentos pretéritos atravessados pela composição familiar e pelas demais personagens reavivadas ora pela memória, ora pela imaginação daquele que narra. **Palavras-chave:** *O risco do bordado*; Autran Dourado; memória; imaginação.

Abstract

This essay originates in the reading of the novel *O risco do bordado* (*The Thread of Embroidery*) (1970), by the Brazilian writer Autran Dourado (1926-2012). In our interpretation of the text, memory and imagination stand out as weavers of the recollections of the protagonist character João, as a writer of himself. The first part of our study consists on a presentation of the author and the work, in which we identify traits of Modernism, as well as of a mapping of recurrent characteristics in Autranian literature. The second and third parts are devoted to the analysis of the unfolding of memory and imagination in the novel, with the support of Paul Ricœur's theory about the two categories. In our fourth part we demonstrate that the narrator João mixes his memories of the past with the facts imagined

in the childhood of the boy who returns to the hometown Duas Pontes. The character's itinerary reveals a fabric of dreams, past events crossed by family composition and by other characters revived either by memory or by the narrator's imagination.

Keywords: *O risco do bordado*; **Autran Dourado**; **memory**; **imagination**.

ENTREVISTAS

CONVERSAS DO *CAMPUS* COM A CIDADE

ANDRÉIA DELMASCHIO

“Luto todos os dias contra as imposições de um mundo que quer nos enclausurar no universo do trabalho, ao mesmo tempo que nos distrai de toda tarefa mais lúdica e lenta, que exija tempo, dedicação, algum grau de recolhimento e mesmo de solidão, como é a escrita”.

Andréia Delmaschio nasceu em Vitória, onde vive e desenvolve uma obra que já se compõe de vários volumes de crítica, conto, crônica e prosa infanto-juvenil. Desde 1994 trabalha como professora de Literatura em Língua Portuguesa do Instituto Federal do Espírito Santo, atuando no curso de Graduação e no Mestrado Profissional em Letras.

A conversa a seguir ocorreu em março de 2017, no âmbito do projeto “Notícia da atual literatura brasileira: entrevistas”, coordenado pelo entrevistador, **Vitor Cei**,* e desenvolvido por pesquisadores da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), Instituto Federal do Espírito Santo (IFES) e Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

Andréia reflete sobre seu processo criativo, discute o problema do machismo, alerta para o sucateamento da educação, comenta as dificuldades na formação de

* Professor adjunto do Departamento de Línguas e Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

leitores, avalia a recepção de sua obra e compartilha outras reflexões éticas e estéticas, tanto sobre a literatura brasileira contemporânea quanto acerca do quadro político e cultural da atualidade.

Vitor Cei – *Cada escritora possui um modus operandi, por assim dizer... Fale um pouco sobre seu processo criativo. Houve um momento inaugural ou o caminho se fez gradualmente? Em que momento da vida você se percebeu escritora?*

Andréia Delmaschio – Meu *modus operandi* é aproveitar todo o tempo livre que tiver para escrever, no miolo da rotina com aulas e filhos e afins. Daí resulta que raramente consigo trabalhar num texto por muitas horas seguidas, sem interrupção, quase sempre tendo de anotar ideias nos cantos de papel ou mesmo ditar trechos inteiros ao gravador do celular. Não acredito que ter muito mais tempo livre me trouxesse, automaticamente, melhores condições de escrita, porque a parte técnica do trabalho demanda, sim, reescrita, reestruturação, reelaboração, mas ela se alimenta da vida, então a situação de quem escreve é, até certo ponto, paradoxal. É claro que as experiências também demandam uma reelaboração, mas esta não se faz somente de olho na letra do texto. De modo geral, já me adaptei a essa vida de escrever mentalmente enquanto dirijo e de aproveitar as madrugadas de insônia diante do PC. A verdade é que, hoje, ou é assim ou é de modo nenhum, e ficar sem escrever nunca me passou pela cabeça. Como tenho sido, até agora, eminentemente cronista e contista, não me é impossível ir planejando, esboçando, registrando e revisando, aos poucos e sempre.

Quanto à outra pergunta, aos nove anos tive pela primeira vez a certeza de ter escrito algo diferente das cartas que minha mãe me ditava para os parentes distantes, e que invariavelmente se iniciavam com “Saudações a todos”, e das redações obrigatórias das aulas de Língua Portuguesa. O texto que escrevi era algo

que imaginava que meus colegas gostariam de ler. Era um conto de ficção científica intitulado “O dia em que a gravidade acabou na Terra”, de exatas onze páginas datilografadas (lembro que os últimos parágrafos saíram em vermelho, porque o lado preto da fita tinha acabado). Meu pai tinha recebido a velha máquina de escrever como pagamento de uma dívida. Era daquelas cujas teclas exigiam muita força nos dedos – ou então ela já estava meio enferrujada pela falta de uso, não sei. Para mim ela era como um baú do tesouro, era meu *playground*. Numa metáfora que faz mais sentido para as crianças de hoje, aquela máquina de escrever era meu Xbox. Não devia ter deixado que aquela história se perdesse vida afora. Imagine que peça curiosa ela não seria hoje! Acontece que, desde aquela época, já tinha o hábito de queimar originais. Até hoje conservo essa mania, apago diligentemente todos os rastros deixados até a publicação de um texto.

Quando dei por terminado o trabalho, os meus dedos brancos de menina magrinha doíam, mas foi assim que, em minha cabeça, começou a se formar a noção de literatura. Melhor dizendo: a ideia de que também podia escrever, o que significa muito, muito mais do que se pode imaginar, para uma criança educada por pais não alfabetizados, ex-agricultores empurrados para as palafitas dos subúrbios de uma cidade toda ela suburbana, e em pleno domínio da ditadura militar no Brasil. Nessa época já tinha acesso aos clássicos que os meus irmãos mais velhos apanhavam emprestados na biblioteca do ginásio. Quando li *Dom Casmurro* e *O tronco do ipê*, percebi que eu mesma não vinha fazendo um grande trabalho (risos), mas isso não me inibiu. Pelo contrário: começava a ter consciência do que significava a passagem do tempo, no que toca à escrita. Esse

foi um momento inaugural para mim, bem na intimidade de minha relação com as letras. No mais, o caminho continua, desde então, se fazendo, gradualmente. Quando surgir um último degrau (não no sentido de um desenvolvimento qualitativo, porque não creio nessa curva inequívoca na prática da escrita, mas na vida mesmo), então será a hora de entornar tudo de volta para adubar a terra.

Vitor – *O que mudou na (e para a) literatura depois da internet? No caso de seu Aboio de Fantasmas (SECULT, 2014), qual é a relação do blog com o livro?*

Andréia – Penso que só com um tempo maior de afastamento vamos poder avaliar de fato a transformação que a internet tem representado, nessas últimas décadas, para as artes em geral e para a literatura especificamente, sem falar nas mudanças em outros campos de interesse para a humanidade. Estamos presos a este tempo – que já vai longe, é verdade – cuja superação só se pode considerar por meio de uma verdadeira mudança de paradigma. Assim, não temos como considerar, compreender e avaliar o que se passa de fato – no entanto estamos aqui, dando nossa contribuição. De todo modo, no caso de quem escreve ficção (uso o termo no sentido geral de criação ficcional, texto literário em prosa), o que percebo de mais impactante é o fato de podermos publicar um texto imediatamente após a escrita – ou mesmo concomitantemente a ela, a depender do caso. Isso significa poder ter uma resposta também imediata. Por um lado, cria-se uma aceleração estimulante no tempo do processo que vai da escrita à leitura, o que pode significar aumento da demanda, incremento

na discussão das ideias e, inclusive, ampliação do desejo de continuar produzindo, por parte do escritor. No entanto, trata-se de uma faca de dois gumes, porque está claro que escrever mais e mais rápido vai interferir diretamente nos modos de reflexão e de expressão, como declarei anteriormente sobre as condicionantes de meu próprio processo de escrita. Todavia, não é um processo que se deva refrear, é claro, porque é o que há, é o que pode ser neste tempo em que vivemos.

O blog *Aboio de Fantasmas*, que inaugurei há quase dez anos, surgiu justamente da necessidade que tive, num período de grande turbulência em minha vida pessoal, de dar a ler com rapidez, e justo porque necessitava de estímulo para continuar escrevendo. Assim, o criei como um blog de crônicas, que com o tempo foi assumindo novas facetas, mas todas elas dentro do campo literário, como a poesia e a novela dividida em capítulos. O *Aboio* chegou a ser bastante acessado, na época em que eu postava diariamente, e foi justamente a aceitação do público que me deu a ideia de, posteriormente, publicar algumas daquelas crônicas no papel. Daí resultou o *Aboio de fantasmas*, meu segundo livro de crônicas [o primeiro foi *Mortos Vivos*, de 2008].

Vitor – *A autoficção (gênero que se tornou uma forte tendência na literatura contemporânea) é um elemento bastante presente em seus livros. Tanto Aboio de fantasmas (2014), narrado em primeira pessoa, quanto Tem uma lua na minha janela (SECULT, 2015), que apresenta diálogos entre seus filhos gêmeos Francisco e Flora, embaralham as categorias de biografia e ficção. Como você lida com a fronteira entre a ficção e a realidade?*

Andréia – Esta pergunta é excelente e muito difícil de responder, porque o caso talvez não seja exatamente de lidar com essas fronteiras que você nomeia, mas antes de perguntar-se se elas de fato existem. Mais: se elas existem, por que é que as criamos e mantemos? Por que sentimos necessidade dessas delimitações? Também não sei responder, mas penso que reelaborar o vivido, para falar de um modo bastante simples de uma operação que de simples não tem nada, é uma necessidade que todos temos. Como diz Antonio Candido, em “O direito à literatura”, todo ser humano sente a necessidade de fabular. Alguns fazem fofoca, mentem sobre os acontecimentos que vivenciam no dia a dia, para se vangloriar ou despertar a piedade dos demais; outros produzem memes, piadas, e assim por diante. Dessa mesma necessidade de reelaboração das experiências felizes ou dolorosas surgem os escritores. Os puristas não vão aceitar o que direi a seguir, mas não vejo uma diferença radical entre um modo de fabulação e outro. Vejo, sim, a diferença que existe na elaboração, no estilo ou como queiram chamar, que se baseia, entre outros elementos, no tempo dedicado ao trabalho de escrita, num certo cultivo da sensibilidade e no domínio, mais ou menos vasto, dos materiais que constituem o idioma. Este último elemento, que, a longo prazo, resulta da prática daqueles outros dois, talvez seja o principal, mas sozinho não será suficiente para que alguém escreva uma obra de interesse.

Não se deve, contudo, esquecer que, no fundo, há sempre uma base material que envolve e condiciona escritor e escrita. Trata-se de um trabalho a cujo desenvolvimento nem sempre são ofertadas as condições mínimas. Por outro lado, condições máximas, digamos assim, muitas vezes minam, paradoxalmente, algumas das fontes

de reflexão que podem funcionar como motor da escrita. É o caso das experiências dolorosas, a que me referi acima. Esse pensamento me faz retornar à primeira pergunta que você me fez, sobre *modus operandi*... Se o maior problema do homem é ele mesmo, há uma parcela de experiências que não pode ser sufocada por quem escreve. Toda fantasia necessita, em menor ou maior grau, dos materiais e ferramentas conhecidos e palpáveis. Que base maior pode haver, para a criação literária, que a experiência do próprio escritor?

E aí você me pergunta sobre minha autoficção... Como costuma acontecer, no início não sabia que estava fazendo autoficção; só fazia. Wilberth Salgueiro, na apresentação de *Aboio de fantasmas*, denomina-o “livro de memórias”, o que de fato é, e não é. Pode-se muito bem escrever sobre uma estada em Marte sem que se tenha estado lá; não, contudo, sem que se tenha realizado uma pesquisa com o material escrito sobre Marte ou, mais importante: sem que se conheça muito bem um outro lugar qualquer, cujas idiossincrasias se possa aproveitar numa reelaboração escrita em que aparecerá, ao final, um lugar que será denominado “Marte”. Algum nível de experiência é preciso que se tenha, o que não significa que tenha de se tratar, inequivocamente, de uma experiência de nível físico ou sensorial. Creio que é possível escrever bons livros apenas com base na leitura de bons livros. Isso também é experiência. Porém, de um modo geral, tendo a acreditar que tanto mais interessante para outros humanos se torna um texto literário quanto mais experimentador em todos os sentidos (físico, pessoal e como leitor) for aquele que escreve. Aqui já caminhamos para um terreno de nuances muito sutis, que demandam uma exemplificação mais farta.

O que acontece no *Aboio de fantasmas*, tanto quanto em meu terceiro livro de crônicas, intitulado *Tem uma lua na minha janela*, é esse aproveitamento de um conjunto de experiências de observação e memória: físicas, psíquicas, sensórias, emotivas e também literárias (os jogos intertextuais estão presentes todo o tempo, de modo consciente ou não). Já o *Tem uma lua* é resultado de uma experiência que ainda me fascina, e que, para mim, é perene. Trata-se da reelaboração, em pequenas crônicas, de diálogos com crianças e entre elas, uma fonte inesgotável de poesia e de questionamentos sobre o ser. É um livro acerca do qual colho sempre respostas muito positivas. As pessoas se sentem estimuladas inclusive a fazer o mesmo tipo de registro, atentando mais para a conversa dos pequenos, em que habitam o poeta e o filósofo, experiência que vimos perdendo pelo caminho.

Vitor – *Como você define sua obra?*

Andréia – Labuto diariamente com o material expressivo de que disponho, tentando ampliá-lo na medida do possível, e luto todos os dias, também, contra as imposições de um mundo que quer nos enclausurar no universo do trabalho, ao mesmo tempo que nos distrai de toda tarefa mais lúdica e lenta, que exija tempo, dedicação, algum grau de recolhimento e mesmo de solidão, como é a escrita. Minha produção é o resultado possível dessa luta e dessa labuta. Hoje não conseguiria defini-la de outro modo.

Vitor – *Como você vê a recepção de sua obra?*

Andréia – A recepção é um caso complicado de se avaliar. Raramente alguém diz “não gostei de seu livro”, não é mesmo? E tem um outro aspecto: à exceção dos livros de crítica literária, que são originariamente minha dissertação de mestrado e tese de doutorado, publicados respectivamente em São Paulo e no Rio de Janeiro (*Entre o palco e o porão*, Annablume, 2004 e *A máquina de escrita (de) Chico Buarque*, 7Letras, 2014), meus demais livros (biografias, contos e crônicas) foram todos publicados em Vitória – ES. Os três livros de crônicas foram contemplados com o Prêmio Secult, um importante meio de publicação para quem vive no Espírito Santo. Contudo, a circulação dessa produção, que é anual, acaba ficando restrita ao próprio estado, devido à ausência de divulgação e distribuição fora daqui.

Considerada essa dificuldade de circulação, em geral fico muito contente em colher comentários de leitores de círculos variados... Como leciono na graduação e no mestrado de Letras, acabo tendo um público interessado, e de certo modo especializado, que lê, comenta, recomenda... Fora desse pequeno universo privilegiado de leitores, é sempre uma surpresa feliz conhecer alguém que leu e foi marcado por um texto meu. Além disso, jamais recuso os convites para participar de círculos de leitura de textos meus, para dar palestras, oficinas ou bater papo com alunos de quaisquer níveis de escolaridade. Desse modo, tento auxiliar na ampliação dos modos de recepção.

Vitor – *O que você está escrevendo no momento?*

Andréia – Acabo de ser contemplada com o prêmio Secult-ES para publicação de um livro infanto-juvenil [*Nas águas de Lia*, 2018]. É minha

estreia nessa seara, embora os personagens e narradores que com mais afeto alentei, em minha ficção, tenham sido sempre crianças.

Até o final do ano, pretendo finalizar um romance em que venho trabalhando no *modus operandi* “formiga” há alguns anos. Penso que essa primeira narrativa de maior fôlego seja mais inequivocamente aquilo a que se chama autoficção, e tem me dado muito trabalho, tanto pela constante reescrita que o texto me solicita, quanto pelo fato de envolver eventos e pessoas que tenho que retirar daquele planeta imaginário, de que falei antes, para conduzi-los até um planeta real, na narrativa. Ou será o contrário?

Vitor – *Quais os principais desafios para a edição de novos escritores no Brasil de hoje?*

Andréia – Por um lado, os tentáculos de um mercado viciado e, aparentemente, inflado – mas que é sempre um mercado. Onde a palavra-chave é lucro, a preocupação com a elevação dos níveis de produção só interessa na medida em que a demanda exija isso. Eu mesma, por razões ideológicas, não me furto a reconhecer em meu trabalho de escrita o fato de ele ser um produto – mas ele pode ser um produto que se faz meramente para vender, somente para lucrar... ou não. Se um escritor publica um texto que corresponde aos seus anseios e ainda por cima consegue viver desse trabalho, está mais que certo. Afinal, vivemos numa sociedade capitalista. O problema que vejo é reduzir-se a literatura a um produto como outro qualquer. Com isso já não concordo. Apenas de um determinado ponto de vista a escrita é um trabalho como os demais. Considerada a recepção e outros elementos que a envolvem, temos de levar em

conta também uma certa especificidade que faz da arte um produto diferencial. É uma dimensão que seria lamentável que se perdesse completamente. Porém, se há hoje claros sintomas dessa produção viciada, que traz em seu rastro, entre outros “fenômenos”, o do autor como celebridade, suspeito que o descaso com a educação, no Brasil, seja uma das razões, porque afinal a preparação de leitores passa por aí.

Por outro lado, percebo uma crise do que e do como dizer, provavelmente também resultante, ao longo do tempo, desse contexto de sucateamento da educação, mas cujas origens têm de ser estudadas de modo mais detido. Qualquer afirmação sobre isso feita durante uma curta entrevista seria leviana. Dos resultados dessa crise, porém, falo como alguém que tem participado, nos últimos anos, de bancas de avaliação de contos, romances e livros infanto-juvenis para publicação em prêmios de abrangência nacional.

Vitor – *O que você acha dos escritores brasileiros contemporâneos? Ou, afastando a pergunta de nomes específicos, para pensar a poesia brasileira atual como um todo: o que você vê?*

Andréia – Do mesmo modo que acontece com a prosa, na poesia brasileira atual também há muita gente escrevendo sem publicar, enquanto há outros que, ao contrário, seria melhor que não publicassem e dedicassem, talvez, um tempo maior à maturação da própria escrita. Ocorrem fatos muito curiosos nessa área, como pessoas “publicando-se” praticamente sem escrever. Imagine que até o presidente ilegítimo (Michel Temer) se condecorou poeta, com

uns versos que dão até vergonha. Amo a poesia, mas é um território em que a ilusão, melhor dizendo, o delírio de simplicidade que o formato verso oferece faz com que algumas pessoas se enganem muito. Nada tenho contra cada um escrever o que quiser, como quiser, onde quiser... Mas aí também vou reafirmar meu direito de leitora: não gosto de perder tempo com pós-neo-parnasianos, a pieguice romântica me entedia e a autoajuda em versos me irrita do mesmo modo que poetas natimortos, incensados nas fraldas, e egos maiores que as obras. Tenho, por outro lado, conhecido muita coisa boa, principalmente poetas mulheres apresentadas a mim por amigos e por meus jovens alunos através da internet. Algumas dessas poetas são letristas de bandas que fazem um belo trabalho com o verso, acompanhado ou não de instrumentos musicais.

Vitor – *Você considera importante que uma professora de literatura também seja escritora?*

Andréia – De modo algum. São tarefas muito distintas. A um professor é indispensável conhecer aquilo que ensina. Entretanto, no caso da literatura, abranger essa produção na totalidade é uma tarefa impossível, por razões óbvias de amplitude do universo já existente, além da constante renovação da produção – mesmo que se considere apenas o cânone de um determinado país ou idioma. Para além disso, conhecer não é a única tarefa de um professor de literatura, que se desdobra em crítico e – creio estar aí seu papel principal – em pedagogo: saber acolher, criar empatia para poder conduzir e orientar e assim despertar o interesse do aluno pela literatura – é isso o que diferencia, no fundo, um professor de um

mero sabedor e reproduzidor de conteúdos. Juntamente com isso, eu destacaria a capacidade de leitura crítica de texto e de mundo, algo que também não basta que o professor exercite, mas que é fundamental que mostre aos seus alunos como fazer. Sem isso, o professor será antes um replicador de ideologias, perigo a que, de verdade, nunca escapamos completamente, mas contra o qual o embate deve ser diário.

Quanto a escrever, sinto que quem escreve experimenta um outro lado da textualidade, que pode até abrir possibilidades de um entendimento maior de certas instâncias da escrita. Porém, fazer com que isso reverta em ganhos para uma turma de educandos não creio que seja um caminho inequívoco. Alterando um pouco sua pergunta, posso inclusive formular uma outra, que parece ter uma resposta mais fácil: um escritor será melhor professor de produção de texto que um professor que não escreve? Não obrigatoriamente. Alguns relatos que tenho colhido mostram o contrário. E pelas mesmas razões que aleguei antes, sobre os traços que acredito que deve ter um bom professor.

Vitor – *Você percebe de imediato aqueles alunos que têm talento para escrever e podem se tornar escritores?*

Andréia – Um professor, em qualquer nível da educação, costuma conviver com os alunos durante anos. Se ele não estiver ali somente aguardando a hora de ir embora ou a data da aposentadoria (esse termo antiquado no Brasil pós-golpe), decerto consegue perceber muita coisa. Percebe-se quando um aluno tem uma vida tão conturbada que dificilmente algo que você diga em aula oferece

a ele um antídoto, ainda que temporário. Percebe-se também, ao contrário, quando aqueles momentos que ele passa ali, podendo fruir uma arte, que é a literatura, talvez sejam o refúgio necessário a um cotidiano repleto de impedimentos e tribulações difíceis de imaginar, mesmo para uma mente criativa. Às vezes a gente erra na percepção, também. Para o bem e para o mal.

Em meio a isso tudo, desde que a oportunidade de contato e elaboração de uma escrita criativa lhes seja dada, muitos alunos terão sua iniciação na escrita literária nas aulas de Língua Portuguesa – não tenho a menor dúvida. Devemos apenas ter cuidado para, no rastro de um talento que se revela, não nos esquecermos de que o nosso papel, como professores, não é o de descobrir futuros talentos para a literatura, mas o de auxiliar e incentivar os pequenos talentos de superação das dificuldades básicas com o aprendizado, que a maioria dos alunos traz. É por esses alunos, mais que tudo, que trabalhamos. Me sinto infinitamente mais realizada quando percebo uma pequena melhora naquele que traz grandes dificuldades do que quando noto em sala um aluno promissor. Estes necessitam um pouco menos do professor que há em nós. Ambas as situações são perceptíveis com muita frequência na vida de quem já leciona há quase trinta anos, como é meu caso.

Vitor – *Historicamente, presenciamos um silenciamento da voz da mulher. Como o machismo presente na sociedade brasileira afeta sua escrita?*

Andréia – O verbo afetar foi muito bem escolhido para esta pergunta. Quero entendê-lo aqui em suas diversas acepções, para poder formular minha resposta.

O fato de vivermos em uma sociedade machista afeta a mulher desde seu nascimento, quando ela começa a ser tornada mulher. Ser cobrada no sentido da assunção daquilo que a sociedade determina que deve compor esse papel e enredada na infinita rede de idiosincrasias que o compõem no imaginário dos homens (e das mulheres) numa sociedade assim já é um peso demasiado grande. Daí decorre a série de injustiças e violências, de todos os tipos imagináveis, a que nós, mulheres, somos submetidas cotidianamente, em todas as instâncias e cenários sociais, com agravo para as mulheres negras, as mulheres pobres e as homoafetivas.

Poderia falar sobre isso durante horas e não esgotaria o rol de exemplos de situações discriminatórias com que me deparo no dia a dia, e que afetam a mim ou às mulheres com as quais convivo. Porém, nesta ocasião gostaria de destacar um aspecto específico, que sua pergunta tangencia: assim como acontece nas demais áreas de atuação, também na literatura, é claro, é preciso matar um leão por dia.

Primeiro porque escrita é pensamento, e a parcela mais tacanha da nossa sociedade continua esperando da mulher que ela pense diferente do homem em vários aspectos, para dizer o mínimo. Daí resulta que parte do público leitor se encaminhe para os textos escritos por mulheres esperando encontrar algo como o que se chamou, um dia, a “escrita feminina”, ou o tal “universo feminino” – esse país não constava de meu Atlas.

Para piorar, muitas mulheres, por razões as mais diversas, ajudam a compor o painel opressor sobre outras mulheres mais ativas, sobre aquelas que não se submetem às normas patriarcais (que

em tudo coincidem – quanta coincidência! – com as imposições do mercado, aquelas feitas pelo universo da moda, por exemplo, que dita comportamentos e modos de consumo etc.).

Além do mercado, têm um papel muito importante na reprodução desse esquema repressor as religiões em geral, em especial as de expressão fundamentalista, e a escola.

Justo a escola, que poderia ser o lugar de uma educação libertadora, sendo um tentáculo do estado ou do mercado, além de receber, direta ou indiretamente, a influência das religiões dominantes, é sexista e, obviamente, reproduz a sociedade machista em que nos debatemos aqui fora. Num país como o nosso, as escolas em geral ensinam às crianças, desde a mais tenra idade, que há universos e papéis reciprocamente excludentes para homens e mulheres. E isso segue assim por todos os níveis da educação.

Vou dar apenas alguns singelos exemplos do que observo no cotidiano dos meus filhos: a escola adota uniformes diferenciados para meninas e meninos; meninas e meninos seguem em filas diferentes (já é bastante impressionante que em algumas escolas ainda sigam em filas, hasteiem a bandeira e cantem o hino nacional!) no deslocamento entre os espaços dentro da escola. Apenas mais um detalhe, para não alongar muito esta resposta: os pais dos coleguinhas dos meus filhos, quando dão festas de aniversário, convidam apenas os meninos para as festas dos meninos (que costumam ser um jogo de futebol) e apenas as meninas para as festas das meninas (que costumam ser decoradas, em cor de rosa, com a inovadora temática da princesa).

Assim sendo, se você me pergunta como o machismo afeta minha escrita, tenho de responder que o machismo afeta, deturpa, estraga

e diminui a vida das mulheres. Se a escrita passa pela vivência, então ela deve carregar as marcas de todo esse histórico de opressão, nas suas formas e nos seus conteúdos.

Faço só mais este adendo sobre o assunto: a professora Maria Amélia Dalvi (UFES) tem realizado uma importante pesquisa sobre a presença feminina em um certo âmbito da literatura, que é a crítica literária acadêmica. Analisando o número de mulheres e homens ingressantes nos programas de pós-graduação em Letras da universidade em que atua e comparando-o com o objeto de estudo escolhido (obras de autores ou de autoras), a pesquisadora concluiu que mesmo as pesquisadoras mulheres, que são maioria nos cursos de mestrado e doutorado, demonstram pouco interesse pela literatura feita por mulheres, sejam estas últimas brasileiras ou estrangeiras, clássicas ou contemporâneas, incluídas ou não nos cânones correntes.

Enfim, a luta é constante e seu território é vasto...

Vitor – *Atualmente, no Brasil e no exterior, vivemos a ascensão de uma onda reacionária que traz em si matizes racistas, fascistas, misóginos e homofóbicos. Gostaríamos que você nos ajudasse a compreender: onde estava guardada tanta monstruosidade? Houve um ponto ou marco crucial para a detonação de uma circunstância como esta que vivemos hoje? O que você imagina ou espera como coda do atual estágio da humanidade?*

Andréia – São perguntas que eu mesma me faço todos os dias: o mundo piorou rapidamente ou eu é que estava dormindo? Creio que eu não estivesse dormindo, mas sim que o agravamento dos quadros

de intolerância, violência e ameaça à vida em geral tenham se tornado mais visíveis nos últimos anos, em diversos níveis, e espalhado por inúmeros pontos do globo, o que indica sim uma nova onda. Uma nova onda de pensamento e atitudes velhas, que muitos de nós, talvez ingenuamente, imaginávamos, ao menos em parte, superados.

Não sei de alguém que consiga explicar muito bem de onde vêm, volta e meia, no percurso da história humana, essas ondas, mas, em minha modesta, porque limitada, análise, nunca desprezei o aspecto ideológico (essa palavra cujo sentido a direita, no Brasil, vem tentando esvaziar). Se o capital é internacional, alguns aspectos da ideologia dominante também o são. Assim se dá que o mal rompa as fronteiras continentais, que ele vença as barreiras dos idiomas... O mal tem livre circulação no mercado.

Todos os dias, quando desperto, me vêm à lembrança, imediatamente: a ameaça de uma guerra nuclear, a situação política do Brasil e meu próprio envelhecimento, que se insinua. Não necessariamente nessa ordem, risos.

Não é fácil olhar para trás e ver que, há algum tempo, vínhamos pregando, por exemplo, a ideia da solidariedade em substituição ao conceito inadequado de tolerância... que nos alegrávamos em pensar a hospitalidade como um valor importante a reger as novas políticas de imigração entre os povos, para agora termos de retroceder ao apelo mais elementar de respeito à vida.

Fome, guerras, desrespeito aos direitos das minorias, ataques cruentos a etnias fragilizadas ao longo do processo de mundialização do capital, com o retorno de movimentos fundamentalistas, nazistas e de matizes neofascistas compõem o quadro que temos de enfrentar hoje, sem saber ao certo como.

Como resultado da sanha dominadora do império estadunidense, no Brasil, como vem ocorrendo em diversos outros países da América Latina, a frágil democracia pela qual tanto se lutou, de um golpe foi lançada na lata do lixo, da maneira mais inescrupulosa e cínica, por uma casta política representante das elites e do mercado, que em 2016 tomou de assalto o poder, depois de ter sido rechaçada nas urnas por quatro eleições consecutivas, em que o povo, por meio do voto direto, escolheu o Partido dos Trabalhadores para representá-lo. Enfim, imaginar-me saindo do mundo e deixando às novas gerações tão duro legado entristece e angustia, mas todos os dias é preciso seguir fazendo, seguir falando, escrevendo, lutando.

THELLO D'BARROS

“Uma obra de arte não precisa ser outra coisa senão um elo entre duas almas com afinidades estéticas”.

Nascido em Brunópolis (SC) em 1967, Tchello d'Barros morou em quinze cidades brasileiras, realizou atividades culturais em todos os estados do Brasil, deambulou por vinte países e, desde 2013, está radicado na cidade do Rio de Janeiro, onde trabalha como desenhista, editor, palestrante e curador.

Sua formação também se deu em diferentes localidades: na Universidade Regional de Blumenau (SC), foi aluno ouvinte de Literatura e Pintura; na Fundação Joaquim Nabuco (PE), cursou História da Arte; já na UFRJ (RJ), fez Comunicação Social. Assim, pôde lecionar nas Faculdades Senac (SC) e nas Faculdades Integradas Hélio Alonso – Facha (RJ). Também ministra oficinas literárias (conto, crônica, poesia, roteiro, narrativa ficcional) em eventos e instituições culturais.

Tchello d'Barros transita por diversas linguagens nas artes visuais (desenho, pintura, gravura, fotografia, vídeo, instalação) e tem uma produção literária bastante diversificada, que inclui prosa (contos, crônicas, artigos) e poesia (versos livres, sonetos, haicais, poesia visual, cordéis). Com seis volumes de poemas publicados até o presente, tem contos, crônicas e artigos em mais de 50 coletâneas, antologias e livros didáticos.

Conhecido pelos “olhos de lince”, firmou-se sobretudo como poeta visual que adentra o universo das linguagens verbal, não verbal e paraverbal, para perceber diferentes possibi-

lidades de desconstrução de palavras, assim como de criação de formas variadas de letras e imagens. Suas investidas nessa vertente da literatura atravessam fronteiras: apenas com a mostra *Convergências*, que faz uma retrospectiva de sua produção em Poesia Visual, já visitou dez estados; com suas diferentes obras visuais, participou de mais de 150 exposições no Brasil e exterior. O alcance de sua produção cresceu ainda mais no momento em que fundou, na internet, o Museu de Poesia Visual/Visual Poetry Museum.

A entrevista aqui publicada comprova que “multiartista” é uma denominação mais que justificada para alguém que se firmou como um dos maiores nomes da Poesia Visual no Brasil e no mundo. As reflexões expostas nesta conversa oferecem um panorama de sua trajetória, sempre submetida a um olhar salutarmente crítico.

Renata Barcelos*

* Professora do Centro Universitário Carioca (UniCarioca), faz pós-doutorado em Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Renata Barcellos – *A partir deste pensamento de Airton Ortiz: “Somos o resultado dos livros que lemos, das viagens que fazemos e das pessoas que amamos...”, defina quem é você.*

Tchello d'Barros – Diria que é até mesmo prazeroso estar de acordo com o Airton Ortiz, escritor e viajante que conheço pessoalmente, com quem já me apresentei em algumas ocasiões no Congresso Brasileiro de Poesia, no Rio Grande do Sul. Esse moço sabe das coisas, sabe da vida. É atribuído a diversos filósofos o axioma “o homem é um produto do meio” e também já se disse que “somos a soma de todas nossas experiências mais o dia de hoje”. A pessoa limitadíssima que ora responde a esta pergunta talvez seria ainda mais limitada, não fossem os mais de mil livros lidos, as viagens por todos os estados do Brasil e pelos vinte países percorridos. Mas acredito que as pessoas que passam por nossas vidas são o que há de mais importante. São os afetos que nos atravessam e nos fortalecem nas confluências e convergências desta vida, as pessoas com as quais dividimos momentos, experiências e esplendores. Talvez nosso coração seja essa morada de memórias afetivas, de sentimentos de permanência, de entrelaçamento das relações. Agora, definir-me seria mais que uma ousadia, talvez uma vaidade, já que, na realidade, não somos como nos vemos, mas como os outros nos percebem. Sei que sou percebido de maneiras contraditórias e até aprecio essa multifacetação, pois já me chamaram de tanta coisa... O baiano Almandrade, por exemplo, me acusa de ser “um desbravador de códigos que desorganiza o verbal e o alfabeto e os submete à lei da visualidade”, enquanto o português Fernando Aguiar me delata como “um observador mordaz e implacável da realidade que o rodeia, e devolve a essa realidade as idiosincrasias próprias da mesma, filtradas pela capacidade

de interpretar poeticamente o referido contexto”, ao passo que a argentino-chilena Maria Angélica Carter Morales me aponta como “um guerrilheiro-prestidigitador, um monge-guerreiro, um agente-narrativo, objeto-sujeito, do mundo fenomênico, das palavras e das coisas”. Sabe-se lá o que esses meus amigos andaram bebendo...

Renata – *É fato que o cânone literário reúne as obras reconhecidas como as de maior qualidade dentro desse universo. Entretanto, conforme afirma Pierre Bourdieu em As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário, quem decide o valor da obra de arte “não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como fetiche ao produzir a crença no poder criador do artista”. Ele aponta ainda que a obra só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor “se é conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra de arte por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas necessárias para a conhecer e reconhecer como tal”. Você concorda com a afirmativa de Bourdieu? Como você classifica um produto como arte?*

Tchello – Naturalmente, é muito fácil concordar com um pensador da estatura de um Pierre Bourdieu, especialmente ele que, com sua Teoria dos Campos Sociais, nos ajudou a entender melhor o funcionamento da sociedade, das instituições e até mesmo as motivações humanas. No livro citado – que li há muitos anos –, ele nos lembrava de uma “ética para uma revolução estética”. Penso que um poema não é compreendido como tal só porque alguém escreveu, só porque alguém publicou, há que conter poesia nesses versos, e mais que isso: há de se ter uma aceitação pelos pares, uma legitimação pelo leitorado, uma difusão pelas mídias por onde aquele texto transita, a crítica especializada, os resenhistas, editores antologistas, pes-

quisadores acadêmicos, professores etc. As pessoas que compõem a chamada cadeia produtiva do livro aos poucos vão internalizando a força de um poema e assim se consolida um texto como “No meio do caminho”, o mesmo ocorrendo com uma peça como *O beijo no asfalto*, um quadro como *Abaporu*, um filme como *O bandido da luz vermelha*. Assim, essas obras passam a fazer parte do imaginário de um povo, da cultura de uma nação. Pessoalmente, valho-me de critérios muito subjetivos para classificar algo como arte. Para mim, o fator principal é se, em contato com a obra, a mesma me causa reações estéticas.

Renata – *De acordo com Joseph M. Luyten, a literatura de cordel é considerada arte de segunda categoria pela sua origem sociorracial: “Ao contrário de outros países, como México e Argentina, onde esse tipo de produção literária é normalmente aceita e incluída nos estudos oficiais de literatura – por isso poemas como ‘La cucaracha’ são cantados no mundo inteiro e o herói de cordel argentino Martin Fierro se tornou símbolo da nacionalidade platina –, as vertentes brasileiras passaram por um longo período de desconhecimento e desprezo, devido a problemas históricos locais, como a introdução tardia da imprensa no Brasil (o último país das Américas a dispor de uma imprensa) e a excessiva imitação de modelos estrangeiros pela intelectualidade”. A partir desta citação, o que você tem a declarar sobre a exclusão do cordel do cânone literário? Quais ações deveriam ser feitas para garantir seu lugar não só nos manuais de literatura brasileira como também em sala de aula?*

Tchello – É oportuna a menção do Luyten, embora talvez exagerada em seu ufanismo platino. Lembro que o Martin Fierro chegou a mim não por conta dessa suposta popularidade mundial, mas por conta dos ensaios de Jorge Luis Borges, o mais erudito dos argentinos.

Oportuna também, pois estamos especialmente num momento em que a literatura de cordel vem cada vez mais se firmando como traço da identidade brasileira. Para mim e para muitos, essa modalidade literária é como o samba e a feijoada, que, embora tenham nascido aqui ou acolá, hoje são praticados em todos os estados do Brasil. Em todo lugar tem alguém fazendo cordel, especialmente na internet. Mas urge fazermos um *mea culpa*: essa arte ainda é considerada uma “arte menor” por nossa descabida adesão ao que é de fora, aos produtos literários vindos de países hegemônicos e que continuam nos colonizando mentalmente pelos meios de comunicação de massa, incluídas aí as literaturas estrangeiras. Porém, há ótimas iniciativas: lembro que, no final da vida de Patativa do Assaré, uma universidade vinha compilando suas criações; a obra do imbatível Jessier Quirino vem sendo analisada em mestrados e doutorados; a produção completa de um Leandro Gomes de Barros está toda republicada, hoje com domínio público; artistas como Glauber Rocha, Renato Russo e Ferreira Gullar também escreveram cordéis. O seu Gonçalo Ferreira, criador da Academia Brasileira de Literatura de Cordel – cujo acervo conta com mais de 20 mil exemplares –, sempre atende convites para palestrar em faculdades. Pululam por aí iniciativas criativas de professores entusiastas que dão seu jeito de trazer o cordel para a sala de aula. Eu mesmo já dei palestra sobre o tema em quatro universidades, incluindo a UFRJ, que tem vários exemplares de minha autoria em seu sistema de bibliotecas. As coisas mudarão para melhor cada vez que perguntarmos numa livraria ou numa biblioteca: “Tem cordel?”

Renata – *Você iniciou sua carreira pelo Teatro do Absurdo, cujo principal autor, Eugène Ionesco, afirmou que “pensar contra nosso tempo é um ato de heroísmo. Mas dizê-lo é um ato de loucura”. Também propôs*

o mergulho sem limites “no espanto e na estupefação, desse modo podes ser sem limites, assim podes ser infinitamente”. O que instiga você nesse tipo de teatro? Qual o espaço dele na atualidade?

Tchello – O Teatro do Absurdo, essa vertente tão especial das artes cênicas, nunca se consolidou no Brasil, um tanto pela verve jocosa de nossas plateias e outro pela tendência escapista pela qual preferimos comédias pastelão ou dramalhões em que possamos reconhecer rostos conhecidos das teledramaturgias populares. Mas, quando em Teatro, estamos falando de Arte, assim com A maiúsculo, não dá para não lembrar que o Teatro do Absurdo oferece um campo fértil, por sua perspectiva experimental, por suas dramaturgias ousadas, pelo tom crítico que oferece, por seu descompromisso com público numeroso ou sucesso comercial, por sua pegada por vezes surrealista, por suas infinitas possibilidades conceituais nas montagens. Ionesco é a principal referência, por certo, mas para mim a principal influência é Fernando Arrabal; até participei como ator numa versão de seu já clássico *Piquenique no front*. Pontuei várias referências do Teatro do Absurdo em minhas duas dramaturgias curtas que foram montadas em Belém do Pará: *Feminilidades* e *Outra jaula para Pound*. Atualmente venho criando algumas performances, sendo que umas eu mesmo apresento, outras passo os textos para artistas convidados. Morrerei com o desiderato de que, após minha passagem, as pessoas continuem montando tais esquetes e performances.

Renata – *Conforme Henrique Piccinato Xavier, em estudo intitulado “A evolução da Poesia Visual: da Grécia Antiga aos infopoemas”, a Poesia Visual é tratada “como uma escrita tácita que em si já é forma carregada de sentido. A página não é mais um depósito frio de letras, mas um su-*

porte espacial ativo, como a tela de uma pintura”. O que você tem a dizer sobre essa visão?

Tchello – Palmas para o moço aí, que se esforçou para delimitar um contorno conceituador para a Poesia Visual! Esse tem sido um instigante desafio para os formuladores de Teoria da Literatura, para pesquisadores, críticos e acadêmicos em geral. Fico pasmo que um campo rico como esse ainda tenha tão poucas pesquisas no Brasil, embora a Poesia Visual venha se infiltrando aos poucos nos livros didáticos. E note-se que o Brasil sempre contribuiu com nomes significativos para a Poesia Visual no mundo. Para mim a referência mais sólida ainda é a tese de doutorado do paulistano Philadelpho Menezes, que resultou no livro *Poética e visualidade*. Ainda assim, tanto no Brasil quanto no exterior, os limites conceituais da Poesia Visual são bastante elásticos, como uma zona cinza. As tentativas são quase sempre frases poéticas, por se tratar de um campo de muita experimentação, de Poesia Expandida, e que alguns teóricos situam no campo da chamada Poesia Experimental. Porém, não vejo isso como um problema, ao contrário, há toda uma beleza nessas fronteiras borradas e híbridas e que o tempo todo tangenciam outras linguagens artísticas. Mas é incrível que ninguém tenha, por exemplo, escrito uma tese sobre a participação feminina brasileira no cânone da Poesia Visual, com nomes como Ana Aly, Neide de Sá, Regina Vater, Regina Pouchain e as mais recentes, Fátima Queiroz, Gab Marcondes e Claudia Li, entre outras.

Renata – *Segundo E. M. de Melo e Castro (1993), a Poesia Visual aparece de uma forma consistente quatro vezes na história da arte ocidental: durante o período Alexandrino, na Renascença carolíngia, no período*

barroco e no século XX. Para Henrique Piccinato Xavier, observa-se ainda que “cada um desses surtos de Poesia Visual se relaciona com o fim de um período histórico e começo de uma nova época”. Com base nessa afirmativa e no fato de estarmos no século XXI, para você, que faz parte da produção visual da atualidade, qual o espaço dela na arte contemporânea? E seu papel em relação a ela?

Tchello – Já tive ótimas conversas sobre poesia com o mestre português E. E. de Melo e Castro, esse nome seminal da Poesia Experimental. Algumas correntes chamam de poemas figurados essas diversas experimentações visuais na história, em que os símbolos de comunicação são utilizados na construção de tais imagens. São considerados poemas visuais – dentro do campo da Poesia Visual / Visual Poetry – os trabalhos que foram surgindo inicialmente na Europa da metade do século passado, a partir do trabalho consistente e programático do catalão Joan Brossa e seus companheiros de geração. A *Visual Poetry* surge, como movimento, não como manifesto, quase junto com o *Concretism*, com a *Concret Poetry*. No meu caso, cometi meus primeiros poemas visuais em 1993 d.C., portanto no milênio passado, num momento pré-internet, mas já na era digital, e desde então venho produzindo uma média de apenas quatro poemas visuais por ano. Minha contribuição, ainda que modesta, tem sido disseminar o segmento com minhas palestras, oficinas, projeções, exposições da mostra itinerante *Convergências* e as curadorias que tenho realizado, trazendo ao Brasil obras de autores de cerca de 50 países. Dizem que as mesas-redondas que tenho organizado sobre o tema também são uma forma de pensarmos coletivamente em que direção queremos caminhar com a Poesia Visual brasileira e internacional. Já o setor da assim chamada Arte Contemporânea, este circo

por vezes bizarro que ora se rende ao mercado, ora aos interesses políticos via aparelhos de Estado, tem se submetido a essa forma de arte antes considerada tão marginal, tão alternativa e até mesmo subversiva – “quanto mais à margem hoje, mais canônico amanhã”. Não falo apenas de galerias privadas que vêm contemplando seus públicos com individuais e coletivas de Poesia Visual, ou da presença de poemas visuais nas consagradas feiras Art Rio ou na SP-Arte; falo de grandes mostras como *Obranome*, no Museu Nacional de Brasília e que passou pelo Parque Lage; da grande retrospectiva de Wladimir Dias-Pino no MAR e sua sala especial na Bienal de 2016; da mostra internacional *Imagética* no CCBB do Rio, entre outras, e do crescente colecionismo de poemas visuais. O fato é que é muito difícil que as pessoas bem informadas e de comprovado senso estético fiquem imunes à beleza e à contundência daqueles poemas visuais que têm o que dizer. E tudo vai se ampliar muito, anatem aí!

Renata – *Para Siegfried J. Schmidt, a Poesia Visual é “o espanto do falante perante a própria língua”. A grande questão a ser refletida sobre o limiar entre a obra plástica e a obra poética é: o que legitimaria uma obra como literária ou como plástica, já que a imagem não se restringe ao artista e a palavra não se limita ao poeta?*

Tchello – Antes é preciso considerar que, nunca antes na história desta galáxia, os artistas visuais utilizaram tanto a palavra como recurso para a criação de suas pinturas, instalações, vídeos e performances. Em boa parte dos casos, os resultados têm se mostrado um tanto duvidosos, mas oxalá continuem explorando os limites entre imagem e texto. O mesmo fenômeno, por assim dizer, podemos constatar nas tatuagens, já que, nesta segunda década do século XXI,

tem havido um deslocamento dos textos das páginas e das telas para os corpos das pessoas, mormente poemas e sentenças filosóficas. É a pele como página, como tela, como veículo emissor de mensagens. Com essas duas manifestações, há muitas outras certamente, nosso inconsciente coletivo está tentando nos dizer algo. Talvez o turbilhão de imagens a que somos expostos diuturnamente já não dê conta de nossas demandas mais subjetivas, assim temos mergulhado aos poucos numa dimensão mais simbólica, onde a escrita, a palavra, a mensagem textual, estabelece uma dimensão mais poética junto ao nosso imaginário. Uma obra literária pode ser assim considerada quando um romance, um conto, uma crônica, um poema etc. nos causa estesia, enlevo e alumbramento. O mesmo se dá no campo das Artes Visuais e de qualquer linguagem artística. Já no âmbito da Poesia Visual, é importante considerar que esta é uma categoria situada no âmbito da Literatura e não das Artes Visuais. No gênero da Poesia, temos aí o subgênero da Poesia Experimental, que tem na Poesia Visual uma de suas vertentes. É um tipo de obra criado por poetas em sua imensa e quase total maioria. Esse lugar de fala pertence aos poetas, principalmente aos assim chamados poetas visuais. Não será demais lembrar que a maioria dos poetas visuais exerceu ou exerce também a escrita de poemas em linguagem convencional.

Renata – *Uma pesquisa realizada pela Federação do Comércio do Estado do Rio de Janeiro (Fecomércio – 2017) sobre os hábitos culturais dos brasileiros revelou que 56% dos entrevistados frequentaram pelo menos uma atividade cultural no ano passado. Isso correspondente a cerca de 86 milhões de pessoas. Dentre as atividades culturais, a mais citada foi a leitura de livros. De acordo com a pesquisa, a prática é adotada por 37% dos entrevistados. A segunda atividade mais citada foi o cinema, presente em 34% das respostas. O ranking é*

completado pelos shows musicais: pelo menos 29% dos entrevistados revelaram frequentar esses espetáculos. Outra atividade cultural destacada é o teatro. Os frequentadores de peças, segundo o levantamento, aumentaram 11%. Sobre os museus, que foram integrados na pesquisa a partir de 2015, as respostas totalizaram 10%, mostrando avanço de três pontos percentuais. Esse resultado evidencia quão pouco o brasileiro ocupa os espaços culturais (principalmente os gratuitos). A que você atribuiu isso? Até que ponto isso passa pelas noções de identidade e pertencimento? O que pode e deve ser feito?

Tchello – A Fecomércio mostra com números percentuais o imenso abismo que existe entre nossa diversidade artística e o acesso aos bens culturais, cujas políticas públicas têm aí a oportunidade de estabelecer uma conexão mais eficiente entre artistas e sociedade, ela que tem direito ao usufruto dessa produção, sobejamente conhecida como uma das mais instigantes do planeta. Além do azar cósmico de vivermos num país que ainda não aprendeu a manter no poder pessoas comprometidas com educação, estamos sob um projeto de nação que parece querer nos manter colonizados por países hegemônicos. Com menos educação, com menos leitura, temos menos acesso à cultura, mesmo que ela esteja ali, disponível e de graça. Imagine um centro cultural de uma cidade do interior que, em vez de gerido por uma pessoa qualificada, com formação específica, oferece tais cargos a partidários ou parentes de quem alcança o poder localmente, geralmente aqueles sujeitos que não servem para nada. Na hora da partilha do bolo do poder, enfiam um traste desses para cuidar de bibliotecas, espaços expositivos e projetos ditos culturais, como shows eleitoreiros, editaizinhos de cartas marcadas e oportunismos de ocasião. Há quem deixe de ir à praça assistir gratuitamente a uma apresentação de Jongo da Serrinha para permanecer em casa assis-

tindo a algum enlatado audiovisual. Há quem nunca tenha ouvido o dedilhado da pantaneira Helena Meireles, lido um poema do nortista Max Martins, assistido a algum filme do sulino Sílvio Back, mas sabe de cor a letra da última canção pop estadunidense. Não estamos falando de xenofobia, mas é fato que nossa identidade é construída coletivamente e se acentua na medida em que aderimos às criações dos artistas que nos representam e as internalizamos. Devemos adensar nossa noção de pertencimento consumindo e desfrutando bens culturais de nossos artistas, e votar em pessoas comprometidas com nossa identidade cultural.

Renata – *No cenário cinematográfico, houve um crescimento acelerado de produção brasileira, que chegou ao patamar de 140 filmes por ano. Em contrapartida, de acordo com o professor Carlos Augusto Calil (ECA-USP), há dificuldade de cumprimento da cota de 16% de consumo de filmes nacionais. Para ele, o cinema “vira refém da política... a lei de incentivo à cultura é um desastre”. Já para o produtor Rodrigo Teixeira, hoje, “não existe um mecanismo para você ter benefício, um incentivo por ter colocado dinheiro em filme”. E de acordo com Manoel Rangel, o maior desafio é a “expansão e diversificação da economia audiovisual”. O que você pensa sobre estas considerações acerca da atual conjuntura do cinema brasileiro?*

Tchello – O cinema brasileiro, que mais recentemente vem sendo chamado com este nome menos poético, Audiovisual, continua tentando encontrar seu caminho a duras penas, mesmo com o barateamento dos equipamentos, com os editais de fomento, com as 2.300 salas de exibição, com as novas janelas de exibição, inclusive as plataformas na web. As três considerações da pergunta são ins-

tigantes e são moedas com vários lados. As ditas Leis de Incentivo à Cultura, em suas esferas federais, estaduais e municipais, estão aquém do ideal, é verdade, mas é o que melhor se conseguiu construir até o momento, com muita luta, com muita pressão na obnubilada classe política. É similar à Lei Rouanet, que apesar dos estapafúrdios comentários equivocados, emitidos por leigos que desconhecem seu funcionamento, é o que de mais apurado conseguimos produzir até agora, portanto o que é necessário nesses casos são ações para aprimorar tais mecanismos, privilegiando não o meio político ou as empresas, mas o público, para o qual os produtos audiovisuais devem ser destinados. Quem coloca dinheiro num filme, coisa raríssima, em geral obtém retornos se o produto é bom, seja com premiações em festivais, seja com venda para o circuito televisivo ou para o consumo *on demand* nos sites de *download*. Diria que o desafio mais urgente para a produção brasileira é ocupar nossas telas, sejam físicas, sejam digitais, com uma presença mais acentuada. O brasileiro quer, sim, se ver nas telinhas e telonas.

Renata – *No Brasil, o desenvolvimento da Videoarte remete à expansão das pesquisas nas Artes Visuais e à utilização cada vez mais frequente, a partir dos anos 1960, de recursos audiovisuais por artistas como Antonio Dias (1944), Arthur Omar (1948) e Hélio Oiticica (1937-1980). A introdução do vídeo como meio de expressão estética trouxe novos elementos para o debate sobre o fazer artístico. O que você tem a dizer sobre isso? Por favor, comente Penélope e Devorável, que recentemente participaram de festivais fora do Brasil.*

Tchello – A Videoarte chegou para ficar e está aí para se expandir, haja vista suas ramificações em Videodança, Videopoemas, Video-

performance, Videoinstalações, Filmes de Artista e as inovações em Cinema Expandido, Realidade Virtual, Realidade Aumentada e toda sorte de experimentação em novas tecnologias. Minhas principais referências são os videoartistas Nam Jun Paic, Bill Viola e Mathew Barney. Sou desses que celebra quando a nova geração brasileira ocupa espaços em festivais do gênero mundo afora. Comemoramos também quando meu projeto Banco de Roteiros tem realizado alguns Argumentos, em especial nesse campo experimental da Videoarte. Recentemente tive o privilégio de roteirizar e também dirigir trabalhos como *Devorável*, *Evanescências* e *Penélope*, entre outros, que têm sido exibidos não apenas em espaços convencionais, mas também em instituições culturais, galerias, congressos e festivais fora do país. Já está em fase de pós-produção, para estreia em 2019, o videopoema *Partes de mim*, que, além da veiculação nesses circuitos citados, deverá ter uma versão para a web. Apesar de a maioria da produção do audiovisual contemporâneo ser direcionada para projetos comerciais e/ou para o entretenimento, para mim a Videoarte é um espaço onde o público pode também ser tocado pela criação puramente artística.

Renata – *Para finalizar, nas últimas décadas a literatura aparece em novos suportes além do impresso. Conforme Beatriz Rezende, está ocorrendo o fenômeno da “desterritorialização” da literatura, ou seja, “absorção dos recursos midiáticos na construção de um texto”. Como você vê esse movimento, o hipertexto, a construção coletiva textual e a questão da autoria nesse caso?*

Tchello – Ergamos nossas taças num sonoro brinde à libertação dos textos de suas amarras das páginas impressas! Bem-vinda, ó era digital, com sua multiplicação de telas, proliferação de meios e pro-

fusão de oportunidades de encontro das obras criativas com pessoas ávidas pela transcendente experiência artística! – *Evoé!* A literatura, com seus gêneros, modalidades da prosa, formas fixas da poesia e toda sua inquietante verve criadora, jamais teve tantos olhinhos e outros sentidos conectados com as letras, com o mundo das palavras, com o âmbito poético. Nunca tivemos tantos leitores, nunca houve tantos escritores. Apesar da pirataria, apesar da necessidade da conectividade, apesar de todo o lixo literário produzido diariamente, as páginas virtuais e redes sociais fizeram com que a obra literária chegasse a um número muito maior de leitores, pesquisadores, críticos, editores, professores, bibliotecas digitais, fãs, todas as pessoas que fazem girar a roda da literatura. Este é um tempo precursor de novas formas do fazer literário, seja com os hipertextos, com as hibridizações de linguagens, com as fanfics, as autopublicações, as autorias coletivas e as autorias anônimas, com seus nicknames e avatares, a cultura remix, as apropriações e ressignificações de texto e assim por diante. É claro que existem problemas também, como os plágios, os direitos autorais violados, mas é instigante estarmos aqui neste momento histórico, testemunhando e em certa medida protagonizando este novo tempo, em que a literatura parece não ter limites. Este é um tempo para seguirmos em frente, descortinando os limites da linguagem, encontrando novos sentidos e vivências para o fenômeno poético.

RESENHAS

ANÁLISES DE LIVROS
DE FICÇÃO E POESIA

Ruínas da diáspora

Outro lugar, de Luís S. Krausz

Alexandre Braga*

O ano era 1984 quando o narrador do romance *Outro lugar*, de Luís S. Krausz, adquiriu uma passagem para Nova York, dando início a um périplo simultaneamente geográfico e psicológico pelos meandros da memória judaica, coletivamente construída e preservada, mas individualmente assimilada por um hábil ficcionista, cujas palavras são responsáveis não só por erguer testemunho subjetivo de um pertencimento cultural, mas também por comunicar o sentimento de busca por abrigo ou refúgio perante um cenário de crise e ruína.

É precisamente em seu caráter dialógico que a memória comparece à tessitura da escrita de Krausz: não se elabora memória individual fora do âmbito de uma memória coletiva, da mesma forma que a memória coletiva não se constitui alheia às imagens organizadas pela esfera da memória subjetiva. Nesse sentido, se o narrador de *Outro lugar* toma de empréstimo as reminiscências de amigos, familiares, colaboradores e demais participantes dos relatos, contribui, em movimento recíproco, para uma permanente reconstrução imagética coletiva.

A recriação da memória de um Brasil em processo de redemocratização – dinâmica pontuada desde o primeiro capítulo da

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

narrativa – dispara ricas reflexões do narrador a respeito do espírito do tempo, fator de fundamental importância na reconstituição de fatos passados. Como é típico da narrativa em primeira pessoa, o desdobramento do narrador em eu narrante e eu narrado gera um distanciamento cronológico entre a persona que apresenta ao leitor os relatos e o homem que viveu experiências em um tempo remoto, fazendo incidir sobre a matéria linguística um olhar inexoravelmente crítico. Nessa lógica, camadas de vivências distintas acumulam-se no ato de plasmar a memória, tornando a narração do passado refém do ponto de vista do presente – aspecto que, paradoxalmente, enriquece a literatura.

Neste presente de transições em que se insere, o narrador de Krausz deixa a nostálgica São Paulo em que se criou – “fastest growing city in the world”, como enfatiza, a todo tempo, o livro de fotografias carregado pelo parceiro de viagem René Liviano – para se aventurar no cosmopolitismo nova-iorquino, perpetuando o movimento de deslocamento geográfico intrínseco à história de todo o seu povo. Também seus pais, judeus do Leste Europeu, precisaram migrar para o Brasil devido à ameaça antissemítica em seu local de origem. Embora a viagem para a Big Apple não tenha as mesmas motivações, dispara uma fatal diáspora, que se constitui marco inicial de um consistente projeto literário que, ao saber de onde partiu, entende bem aonde quer chegar: um turvo, porém pulsante limiar entre ficção e memória.

Ao transpor distâncias continentais a bordo de um avião das Aerolineas Argentinas, o narrador faz um pacto com o desconhecido, abraçando as incertezas de seu “exílio” no mais prototípico cosmopolitismo. Assim, descortina-se na crise uma

oportunidade: a de tatear, no corpo social urbano, para o qual esse narrador é estrangeiro, seu lugar no mundo; definindo as fronteiras da diáspora perpetuada pela sua jornada, mapear seu próprio desterro. Forasteiro em terras estranhas, ele pertence, paradoxalmente, ao mundo inteiro.

Nesse aspecto, o protagonista de *Outro lugar* só consegue empreender uma viagem catabática a seu próprio núcleo pelo amálgama com o outro. Apartado de sua origem, entrega-se a digressões sobre seu amigo René Liviano, sobre a atriz do *Opium*, sobre a amiga húngara de São Paulo, sobre *Herr Winternigg* – em suma, sobre todos aqueles que, em oposição a seus traços e suas percepções, ajudaram a constituir sua identidade. Perdendo-se para se encontrar, o narrador tece o romance à custa da costura de retalhos, fragmentos, que, como em um mosaico de *patchwork*, compõem uma imagem plural em pontos de vista; atravessada à agulha do ficcionista, a implacável linha do tempo.

Tamanho estranhamento, provocado pelo salto no abismo, não poderia encontrar correspondência mais precisa do que na forma literária adotada pelo narrador, que, entregue à ânsia de narrar, traduz o impulso de busca de um refúgio. A verborragia de extensos períodos, atravessados por muitas vírgulas, a perder de vista seus pontos, assinala o fluxo de consciência a partir do qual é mediada a experiência desse narrar, encontrando, no abrigo seguro da literatura, um lugar precioso para a ruína memorial. O atravessamento de ideias e associações, bem como a inserção de comentários parentéticos, marca uma prosa de inigualável vazão e ímpeto, engenhosamente organizada

em capítulos que restituem ao leitor o fôlego esgotado no avançar dos parágrafos.

Outro recurso explorado com êxito pela narrativa é a fotografia. Presente desde os primeiros capítulos do romance, sob a participação do amigo René Liviano nas reflexões do narrador sobre São Paulo, a fotografia também encerra o último relato, a respeito de *Herr Winternigg*, profissional outrora reconhecido no ramo, mas destinado a morrer no anonimato em uma casa de repouso em Petrópolis. Consciente de que a fotografia evoca memória, distorcendo e esgarçando relações lineares de espaço-tempo, Winternigg, a partir de seus sensíveis registros, eternizou as ruínas de um mundo que já não mais existe. Nesse mesmo espírito de resistência à corrosão do tempo, a ficção de Krausz se inscreve em um lugar de esclarecido tributo à memória.

Essa profunda consciência do fazer literário encontra seu fulgor máximo no preciso desfecho do derradeiro capítulo de *Outro lugar*: “Ali [os livros] sucumbem, inexoravelmente, ao completo esquecimento, à perfeição consumada do oblívio”. Ciente da nova temporalidade em que se processam os fatos em nossa pós-cultura, em que se fragiliza a espontaneidade da memória coletiva, Krausz assume a urgência de construir, intencionalmente, um lugar de memória, de modo a perpetuar identidades e fixar valores. Assim, o ficcionista recusa o apagamento e a precibilidade de relatos tantos que, enfrasados pelos procedimentos linguísticos de um saber quase intuitivo, firmam uma genuína escrita da ruína, a qual, ao contrário da histórica diáspora do povo judeu, marca um ponto de confluência – refúgio – de afetos e pertencimentos.

O poeta e seus deltas: onde nasce a poesia?

O retorno de Bennu, de Majela Colares

Maria Inês Pinheiro Cardoso*

Não são muitos os poetas que operam mudanças na ordenação íntima das palavras. Foi isso o que me aconteceu ao ler, por primeira vez, um poema de Majela Colares, em cujo título “Minha aldeia e meus chinelos” reuniam-se “aldeia” – palavra primitiva e poderosa, capaz de transmutar poeticamente o lugar onde o homem habita – e “chinelos”, palavra sem entrada em meu pequeno dicionário poético. Eis, no entanto, que aqueles “chinelos” arrastavam o mundo e muito mais. Assim, em meu dicionário, “chinelos” ganhou verbete.

Daí em diante, além de *As cores do tempo* (2007), onde li “Minha aldeia e meus chinelos”, encontrei-me com a poesia de Majela Colares em *A linha extrema* (1999); *O silêncio no aquário* (2004), em edição bilíngue português-alemão; *Confissão de dívida e outros poemas* (2001); *Quadrante lunar* (2005); *O soldador de palavras* (1997); *Outono de pedra* (1994), e persegui as posteriores, reunidas em *Memória líquida* (2012) e em *Margeando o caos* (2013), este último em edição bilíngue português-catalão, traduzido por Joan Navarro, como *Vorejant el caos*.

Nessas incursões desatentas à cronologia das obras, encontrei-me sempre com um poeta maduro, arraigado às suas experiências e ao seu entorno, a lançá-los – e a si mesmo – ao encontro do

* Professora adjunta do Departamento de Letras Estrangeiras da Universidade Federal do Ceará (UFC).

mundo. Esse desejo de unir-se ao outro através do fio noveloso da vida e da seiva da humanidade, que é, no final, o que nos traspassa e une a todos, e o chamamento da palavra poética e seu domínio transformam-no em fino tecelão, naturalmente votado à amplidão harmoniosa dos bordados e rendido às epifanias que traduzem tal desejo. *O retorno de Bennu* (2018) diz da busca abissal do lugar da palavra e do espírito da poesia: “Foi o grito da ave Bennu na criação do mundo que marcou o início dos tempos” (p. 17), esclarece o autor. Mas diz sobretudo que o homem e a poesia são as matérias do tempo. Os tempos do verbo e da natureza.

Majela cria metáforas e também cultiva mangas, ofícios que, afinal, não distam tanto entre si. Reconhecer as fases da maturidade da fruta, o dulçor e o amarelo certos de sua polpa, à hora da colheita, requer sensibilidade, como o transitar pelos diversos veios do rio da poesia. Travessia segura que já garantiu ao poeta contundente fortuna crítica. Esta reúne nomes de distintas gerações e ascendências, e de indiscutível autoridade e rigor crítico no cenário literário brasileiro e fora deste, entre os quais figuram Fábio Lucas, Fernando Py, Fausto Cunha, Caio Porfírio Carneiro, César Leal, Foed Castro Chamma, Francisco Carvalho, Ivan Junqueira, Hildeberto Barbosa Filho, Janilto Andrade, Jorge Tuffic, José Alcides Pinto, Antonio Carlos Secchin, Alexei Bueno, Marco Lucchesi, Paulo Ferraz, André Seffrin, entre outros críticos, escritores e ensaístas brasileiros, além de Xosé Lois García, poeta, crítico literário e professor da Universidade de Barcelona; do escritor e tradutor alemão Curt Meyer-Clason, responsável pela tradução para o alemão das obras de Guimarães Rosa e do livro de Colares *O silêncio do aquário / Die Stilleim Aquarium* (2004); do crítico literário Francisco Soares, professor da Universidade de Évora; e da

poeta, ensaísta e crítica literária Norma Pérez Martín, professora da Universidade de Buenos Aires.

Alexei Bueno, que incluiu o autor cearense, nascido em Limoeiro do Norte – ou na Ribeira do Rio das Onças (Rio Jaguaribe), como ele prefere dizer –, em sua *Uma história da poesia brasileira* (2007), é autor de “A específica experiência vital de Majela Colares”, texto crítico que prefacia *O retorno de Benu*. Ao apresentar o livro e suas quatro seções – “Percepções”, “Alumbramentos”, “Confluências” e “Lampejos” –, Bueno se refere aos “poemas em prosa, de irretocável andamento rítmico” (2018, 21), que compõem a primeira seção como um pórtico do livro. Os cinco poemas que constituem “Percepções” são, de fato, um portal, belo e delicadamente construído, através do qual se chega ao coração do cantor e de sua poesia.

Não apenas pela vertigem da viagem ao coração do poeta, essa primeira seção do livro, incursão de Majela pela prosa poética, merece mais vagar. Nela, o autor abandona um aspecto insistentemente elogiado de sua poesia: a composição formal, de perfeito arremate, aberta a uma multiplicidade que se ajusta, não a caprichos do poeta, mas à “demanda” do próprio poema. Esse mérito da composição está selado por expressões a ele atribuídas, tais como “alvanel da palavra”, segundo Janilto Andrade (2009, 189), ou “verdadeiro arquiteto”, em palavras de Xosé Lois García (2009, 210), capaz de erguer enorme monumentalidade poética. Outras expressões remetem à capacidade laboriosa do autor de beneficiar mesmo a matéria menos dócil, que se traduz, segundo Foed Castro Chamma, em um “sentido metalúrgico conferido ao uso da palavra” (2005, 10). A versatilidade do autor no tocante às formas é patente para a crítica. Norma Pérez Martín chama a atenção para a “fluidez e o ritmo ajustado em composições com estrutura canônica (como o soneto), da mesma forma que em estruturas

modernas e livres” (2009, 186; tradução minha).¹ Francisco Soares atenta para o destemor de Majela em relação à forma clássica e para a habilidade múltipla de sua poesia, “etérea e corpórea” (2007, 200). De forma mais abrangente, Fernando Py declarou, quando o então jovem autor publicou seu quarto livro, que Majela, sempre consciente de seu fazer poético, era poeta por excelência que já gravara seu nome na história de nossa literatura (2009, 180). Esse mérito, que a poesia de Majela lhe assegura, de “consumado poeta lírico, oscilando com notável liberdade, entre a forma fixa e o verso livre” (Bueno: 2018, 20), constata-o o leitor, mais adiante, na segunda seção de seu livro.

Embora obra do escritor maduro, *O retorno de Bennu* oferece, já em sua primeira seção, um novo terreno onde a poesia, cuidadosa, mas honestamente, deixa-se fluir na aparente liberdade da prosa. Liberdade, desejo-ensonhação de Baudelaire, capturado pela epígrafe escolhida. Inaugura, pois, a seção e o livro, “Manuscrito”, poema que sela uma promessa. O diálogo entre o pensamento e a escrita é uma carta de intenção da “mão relutante” que se move ao papel somente, e apenas somente, porque busca penetrar o segredo da arte – capaz de provocar uma estrela, apenas para deixar no poeta um cheiro do céu. Mesmo sob o risco da condenação de “dois terços de ano-luz sem tocar em qualquer objeto que pudesse servir-lhe para rascunhar um manuscrito” (p. 32), o poeta acorda os filhos de sua fantasia, que dormiam em silêncio, esperando que a arte os vestisse da palavra para poder apresentar-se bem na cena do mundo, como escreveu, sobre a poesia, Gustavo Adolfo Bécquer (1974, 9).² E prossegue.

¹ Texto original: “fluidez y ajustado ritmo en composiciones con estructura canónica (como el soneto) al igual que en estructuras modernas y libres”.

² Texto original: “Por los tenebrosos rincones de mi cerebro, acurrucados y desnudos, duermen los extravagantes hijos de mi fantasía, esperando en silencio que el arte los vista de las palabras para poderse presentar decentes en la escena del mundo”.

Em seu percurso, no qual se irmanam lírica e música, segue-se “Cantata”, melodiosa ode aos poderes da infância e das estrelas – faróis luminosos, através dos quais o poeta chega aos seus sons, cheiros e sabores do passado. Talvez para não esquecer quem é e ao que é chamado a ser. A poesia de “Cantata” ora desliza sibilante, ora brinca saltitante, em um concerto afinado de sonoridades evocativas, até bater-se contra o peito insensível de quem nunca se habitou por grilos e estrelas. Os versos tão íntimos parecem ecoar uma popular marchinha dos carnavais recifenses em que também havia uma vez “um pequenino grão de areia”.

Ao retirar o espelho do tempo de frente de si, e diante da inquietude que permanece, o céu se torna a medida do sonho em “Miragem”, quando o poeta revisita Centaurus, Andrômeda, Cão Maior e a Via-Láctea, percurso estelar constante do inventário galáctico que domina. Mas, sequestrado pelo alheamento, deixa-se evocar pela “luzazuli lampejante IC 110, quanticamente aquática” que amplia a vastidão de um céu que julgava conhecer, rumo a outras existências. Ainda assim, também a humanidade que nos habita é coisa grande como o céu, e no abraço que acolhe o irmãozinho, amigo e camarada, o poeta se projeta na extensão indevassada, guiado sempre pela luz que alumia novas possibilidades, rumo à infinidade cósmica, onde quer que a vida pulse.

É em “Mormaço”, ao final, onde a memória rende o autor e ocupa todo o espaço da poesia, que faz parada em cada instância da alma e dos sentidos: cheiros, texturas, balidos, sabores e lampejos. Imagens. Fulgurações. Sinfonia: “Do fundo da memória vieram-me essas imagens, [...] galopando por entre o mormaço aflorado nas primeiras chuvas e o verde pelúcia entressonhado no olfato das minhas revivências infindas” (p. 35). Nenhum recuo, nada menos

que amálgama das coisas no ser do poeta, corpo e alma preenchidos, mapeados, datados e dotados da permanência dessas marcas evocadas ciclicamente.

“Cantata”, “Miragem”, “Mormaço”, poemas em prosa que parecem epístolas, do adulto ao menino que foi, ou o inverso disso, do menino que cisma sobre o homem que será.

“Ruminanças” é o último arco do portal, de onde se vislumbram geografias do sertão, reino do sol esfomeado que tudo cobre. Na poesia, bafeja o hálito sertanejo desse sol que, desabando escuridão adentro, invade a noite emprenhando de fome os que nela se movem, silenciosamente, carregando sua sombra por um outubro, lá longe de chuva. Bichos, terra, sol, homens, num só novelo, emaranhado vivente da paisagem austera e melancólica da seca, no sertão e no poeta.

O sol cai esfomeado de luz na noite sombria e o poeta, em incessante busca de luz, insiste nas epifanias possíveis da poesia e compõe um caudaloso rio de palavras, formas e intenções, na sequência, segunda seção do livro, que, não por acaso, recebe o nome de “Alumbramentos”. Os sessenta e um poemas que se seguem irmanam-se na disposição do verso e mostram o trabalho de ourivesaria artesanal, de uma arte que não se dá por satisfeita e busca sempre a forma e a expressão justas para cantar o mundo, a natureza, o homem.

Entre poemas que transitam entre um lirismo profundo e sublime, e algumas incursões por desprezioso e inteligente humor, que pretere o chiste fácil e surpreende pela revelação ou pela simplicidade de uma língua aldeã, há um poeta que igualmente transita entre a suave melancolia – e o sorriso breve – e uma extensa viagem, em busca do infinito, no tempo e no espaço. O vento é seu amigo e aliado, e o vizinho assobio leve sopra mais forte e mais

longe, cartografando adustas terras do Oriente. Cultora de letras, de ventos, de terras, de águas – e do fogo revivescente de Benu –, a poesia atravessa o Atlântico em busca do Mediterrâneo, sem deixar para trás sua aldeia, quiçá, pelo atávico eco da herança arábica, não apenas do alfabeto, que impregna o Nordeste profundo e reverbera. Memória ancestral.

Sempre, sempre verdadeiro, o autor derrama sobre a palavra a percepção mais íntima de si: “Minha vida é feito a lua / decifrada em seus quadrantes / [...] // minha vida é feito a rua // [...] / de sussurros confidentes... // minha vida é feito instantes // [...] / que guardam em mim segredos: / a ternura dos meus dedos... // meu tenso ranger de dentes” (“Cantiga do instante sóbrio”, p. 67); e de seu lugar mais próximo, onde cultivava flores em jardins e, destemidamente, bananas em quintais: “Em meu quintal [...] / respira-se liberdade... *in natura* / de flores e espinhos... mão futura / [...] O mundo inteiro [...] diz-se exposto... / meu quintal dá bananas... vira o rosto / pra vileza do mundo em tosca ideia” (“O meu quintal”, p. 85). Quando ama, reconhece-se vassalo: “Quando amo, meu sonho pervagueia / num delírio, sem fim, pelo universo... / impossível pintar tudo num verso / quanto escrever no mar, grafando areia / quando eu amo, o avesso fica inverso” (“Quando amo”, p. 104).

Sua aldeia o convoca, uma e outra vez: “Voltei a minha aldeia... // a bem dizer / minha aldeia ordenou: retorne // – coisas de aldeia” (“Eu e minha aldeia”, p. 49). Ela se expande nas aldeias outras do mundo: “Vai amigo vento, vai / e diz para aquela aldeia longínqua / antiga e minha sempre, sempre”, convertendo-o, a cada volta, em um infinito “filho pródigo” (“Missiva de um filho pródigo”, p. 105).

Majela se move, sem hesitação, pela poesia lírica, sem se prender às formas estróficas. Seus versos, reunidos em duos, trios

ou quartetos, ou dispostos em sequências irregulares, atendem mais à sua sensibilidade que ao vasto domínio que tem das formas, tão elogiado pela crítica aqui citada. Ao “Poemeto inocente”, rima abraçada em versos tetrassilábicos: “Demais amor / atemporal / um vendaval / de luz e cor” (p. 88). No entanto, a “trilha umbilical remota” que o poeta percorre longamente pede a extensão dos versos e da forma, livres: “Busco no tempo as inevitáveis renascenças de Bennu // [...] busco todo esse passado longínquo / para entender, ainda que o mínimo possível / a eterna memória líquida das infinitas galáxias” (p. 41).

O poema que dá nome ao livro é, nas palavras de Alexei Bueno em sua introdução, o texto central da obra. Trata-se

de um desses raros poemas totalizadores, um desses ainda mais raros momentos em que a visão do poeta, confundido com Bennu/Fênix, a que renasce eternamente das próprias cinzas, procura abarcar a Humanidade num único relance [...]. Trata-se enfim, de um poema de uma ambição quase inencontrável na poesia brasileira contemporânea (2018, 21-2).

Por isso mesmo, deve-se respeitosamente nada mais dizer sobre ele, antes deixá-lo falar:

As águas mansas e sábias do grande Nilo consagram à sua foz
uma inebriante calma, incomum às tardes comuns

descendo rumo ao Mediterrâneo, desde a Floresta Nyungwe...
depois Jinja, beira norte do lago Vitória

fluindo, fluente para o longínquo delta bifurcado
para oeste
o canal de Roseta
para leste
o canal de Damietta
onde o enigmático rio
transfigura-se em imensidões de mar oceânicas
quanto mistério, quanto mistério quanto...

tudo é, silenciosamente, rotina de margens e espumas.

(Colares: 2018, 44)

Seguindo o curso das águas, do vento e da memória, o poema se desdobra em muitos. E esse Bennu renascido pelo poeta é verbo, poema e esperança.

Entre a vida e a palavra, feito um dito, aparece, em “Confluência”, uma espécie de súplica da “profissão de fé” de Majela (pequenos presentes para transcrever em papezinhos e distribuir sem comedimento ou esconder em livros, só para achá-los depois). Popular e erudito, Majela, como aedo, recorre ao estilo formular: seus poemas breves ou aforismos líricos tocam o sublime, mesmo refletindo sobre a simplicidade da vida, só para nos lembrar de que a poesia, ah, a “poesia torna a vida bela, ampla e completa. No mundo da poesia não existem impossibilidades!” (p. 123). “Quando quero acarinhar o infinito, uso a poesia” (p. 141).

Sêneca conclama, na epígrafe de “Confluência”: “Falemos o que sentimos, sintamos o que dizemos: que a palavra concorde com a vida” (p. 113). É isso o que dizem esses textos, pequenas centelhas de sabedoria, coloridos de diferentes tonalidades e unidos pela brevi-

dade da forma e por algumas constâncias temáticas, o tempo, entre elas, e que também parafraseiam Jesus. O poeta chama a atenção do leitor para uma verdade com a qual se implica e por isso ela merece reflexão: “Em verdade vos digo: a plena liberdade é inversamente proporcional à intolerância plena” (p. 128).

Na derradeira seção do livro, Majela compõe um índice de verbetes, nos quais infunde o sentido que lhes reconhece ou que lhes concede, como artista da palavra. Cumpre, assim, sua sina de alquimista, como antecipa Octavio Paz na epígrafe de “Lampejos”: “A palavra poética jamais é completamente deste mundo” (p. 147). Nessa seção final, há uma exegese de seu fazer poético, lugar onde reúne noções essenciais da poesia e, à luz da razão, como humanista que é, revela sobre que andaimes edifica sua arte. Seus substantivos constituem um dicionário preservado da corrupção. Assim, destacam-se verbetes como “Homem”, “Consciência”, “Poesia”, “Poema”, “Poeta” (é imprescindível para a grandeza do espírito que se cantem as paixões...), “Crítico”, “Livro”, “Beleza”, “Inspiração”, “Angústia”, “Revivência”, “Esfinge”, “Medo”, “Hipocrisia”, dentre outros. Cito “Convicção”, último dos verbetes e última página da obra:

há muito, o tempo é o meu maior aliado. Sigo seu galope no mesmo compasso – guardo suas marcas, vibro suas cores – tanto em momentos claros de felicidade quanto em turbos momentos de desencanto... E assim, ao longo da vida, em combate nenhum, sequer imaginei e sequer imagino ser derrotado, por mais tenebroso e obscuro que se mostre o conflito. Eu e o tempo afrontamos o próprio tempo.

(p. 178)

Majela Colares, com a poesia, penetra o tempo. Não é essa a missão da poesia, habitar o tempo e com ele confundir-se?

Referências

- ANDRADE, Janilto. “Alvenaria de palavras”. In: COLARES, Majela. *As cores do tempo*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Calibán, 2009, pp. 189-91.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Rimas y leyendas*. Madri: Espasa-Calpe, 1974.
- BUENO, Alexei. “A específica experiência vital de Majela Colares”. In: COLARES, Majela. *O retorno de Benu*. Cotia: Ateliê, 2018.
- CHAMMA, Foed Castro. In: COLARES, Majela. *Quadrante lunar*. Rio de Janeiro: Calibán, 2005.
- GARCÍA, Xosé Lois. “Unha obra que conmemora a vida”. In: COLARES, Majela. *As cores do tempo*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Calibán, 2009, pp. 210-2.
- MARTÍN, Norma Pérez. “Vertientes de la poesía de Majela Colares”. In: COLARES, Majela. *As cores do tempo*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Calibán, 2009, pp. 184-8.
- PY, Fernando. “A poesia existencial de Majela Colares”. In: COLARES, Majela. *As cores do tempo*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Calibán, 2009, pp. 179-80.
- SOARES, Francisco. In: COLARES, Majela. *As cores do tempo*. Rio de Janeiro: Calibán, 2007.

Contos para Caio F.

O que resta das coisas, organizado por Ricardo Barberena

Marina Ruivo*

Muitas são as portas de entrada para o trabalho com o arquivo de um escritor ou de uma escritora. E tantas, que podemos sem dificuldade nos perder diante da fartura de material acumulada ao longo de uma vida. Um ponto que logo se percebe, porém, é que é preciso sair da esfera mais tradicionalmente frequentada pelos estudos literários e abrir-se para o diálogo com outras áreas do conhecimento e mesmo com outras artes, muitas vezes também presentes em tais arquivos.

E então, avançando entre riscos e com um ponto de chegada que se metamorfoseia a cada passo, o pesquisador ou a pesquisadora inicia seu caminho e, quase sempre, é acometido pelo que Reinaldo Marques, pesquisador do Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), chama de “compulsão arquivística”, debruçando-se de forma quase obsessiva sobre a variedade de materiais encontrada, seduzido pelos “prazeres do arquivo” (2003, 155), tão múltiplos e infindos.

De imediato, ao adentrar, nosso interesse é despertado para os itens que dialogam mais de perto com a literatura e, deles, o primeiro a nos atrair geralmente são seus originais. Além deles, queremos localizar suas correspondências, as cartas que trocou com

* Professora adjunta do Departamento de Educação da Universidade Federal de Rondônia (UNIR).

colegas, familiares, amigos, outros escritores. E ainda seus rascunhos, os esboços interrompidos de poemas, contos ou romances, suas várias anotações e diários.

Em um momento posterior, há também espaço para os objetos que podemos chamar de extraliterários, a partir das sugestões de Maria da Glória Bordini (2005), ou seja, aqueles que não podem ser considerados como sua produção literária nem mesmo protoliterária, ainda que possam estar relacionados à sua atividade com a escrita (como sua máquina de escrever, sua mesa de trabalho, os prêmios que ganhou ao longo de sua trajetória, mas também lembranças de viagens, fotografias, os quadros de sua casa etc.). Tais objetos ajudam a pensar sobre o escritor ou escritora, sobre suas circunstâncias de trabalho, sobre o momento em que viveu e como produziu. E, assim, vêm sendo utilizados também como fonte de pesquisa para os estudos literários.

Podemos extrair muitas informações a partir desses objetos extraliterários e, muitas vezes, extratextuais, pensando-os inclusive em suas relações com as obras literárias produzidas por aquele que os possuiu. Mas um movimento parece ser inevitável nesse processo: olhar para eles é, acima de tudo, *imaginar* como foi a vida da pessoa que conviveu com eles. No escritório de trabalho de Carlos Heitor Cony,¹ encontro, por exemplo, enquadrados na parede em frente à sua escrivaninha de trabalho, alguns dos prêmios que ganhou, e imagino como seria sentar-se para escrever tendo diante de si aqueles papéis emoldurados mostrando seu reconhecimento. Por um lado, acredito que o encorajavam.

¹ Desde março deste ano, desenvolvo, no Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ, sob a supervisão do professor Godofredo de Oliveira Neto, uma pesquisa de pós-doutorado sobre o arquivo de Carlos Heitor Cony.

Por outro, será que o assombravam, provocando o medo de não ser considerado apto a ganhá-los novamente? São suposições, evidentemente, mas se configuram como fortes tentações quando miramos esses objetos.

Nesse sentido, diante das várias atitudes que podemos tomar ao entrar em contato com um arquivo de um escritor ou escritora, uma delas é justamente a da imaginação, deixando a mente livre para fantasiar como seria, quem seria, onde estaria hoje, o que estaria fazendo o escritor ou a escritora se ainda continuasse vivo. E, no campo da imaginação que se constrói com as palavras, nada melhor do que outros escritores para tecê-la. Foi um exercício desse tipo que Ricardo Barberena, que também é escritor, além de professor da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), propôs a 28 autores brasileiros contemporâneos para o livro *O que resta das coisas*, publicado pela Zouk em 2018: não exatamente recriar a vida do dono dos objetos, mas imaginar vidas e trajetórias justamente para as coisas que fazem parte do Acervo Caio Fernando Abreu, guardado e mantido pelo Delfos/Espaço de Documentação e Memória Cultural da PUCRS. Fazer essas coisas ganharem vida novamente – e uma vida apenas muito lateralmente ligada à que tiveram com Caio.

Tais coisas – sua boina, sua bandana, suas fitas cassete, seus vinis, seu notebook, sua máquina de escrever, seu álbum de bebê, sua identidade estudantil, suas runas e cartas de tarô, dentre outras – funcionaram apenas como um estímulo para a criação dos autores convidados, ou “gatilhos poéticos”, como define seu organizador (p. 16).² Partindo do pressuposto de que “viver entre objetos é viver en-

² Ao longo deste texto, usa-se a indicação entre parênteses das páginas apenas para os trechos extraídos do livro resenhado, cuja referência completa está ao final.

tre coletâneas de narrativas” (p. 12), *O que resta das coisas* propõe-se, dentro da diversidade de caminhos que podem ser trilhados a partir do arquivo de um escritor ou de uma escritora, e dos vários diálogos dos estudos literários com outras áreas do conhecimento, a criar “uma interface entre a escrita criativa e os Acervos do Delfos” (p. 15), especificamente o Acervo de Caio Fernando Abreu.

Uma interface que não costuma ser muito buscada, por isso se apresenta com o frescor da novidade, em gatilhos poéticos que nos fazem imergir em espaços-tempos variados e esbarram nos mundos de Caio (ou não) das formas mais diversas possíveis. Temos personagens que são grandes admiradores de Caio, como a jovem estudante Débora em “A história ainda não acabou”, de Gustavo Melo Czekster, ou personagens que acreditam ser o próprio Caio F., como o narrador de “Tá aqui, ó... nº 12 778 – UGES”, de Godofredo de Oliveira Neto, que ostenta a carteira estudantil do autor para comprovar, a todos que dela duvidem, sua identidade.

Há narradores que constroem seu texto como uma espécie de diálogo com a figura de Caio, sabendo-o morto e por isso sem qualquer possibilidade de lhes responder, mas que o fazem porque é preciso “alguém que viveu sem julgar e, sobretudo, preciso de alguém que teve a bravura de ser sensível em meio à vida bruta”, sintetizando: “Se te escrevo é porque escrevo para aquilo que de ti vive em mim” (p. 192), como diz a narradora de “Sob a pele abissal das pedras rúnicas”, de Julia Dantas. Há ainda personagens que imaginam Caio no mundo de hoje, e imaginam-se dividindo um cigarro com ele, como a narradora de “Imagino Caio”, de Natália Borges Polesso. Mas há também personagens que não falam nem pensam sobre Caio F., como o cachorro de Cristiano Baldi, ou como o narrador de “Castanhos”,

de Arthur Telló, por exemplo, ambos contos extremamente fortes e perturbadores.

Às vezes aparecem referências a Caio, mas cabe dizer que elas podem ser mais explícitas ou menos e, até mesmo, bastante sutis, como em “Criaturas das estrelas”, de Valesca de Assis, cujo narrador foi, na infância, um menino alto, magro, desengonçado e virginiano (mesmo signo do escritor e também do narrador de “A viagem da boina”, de Dau Bastos, narrativa presente no livro) chamado Caio. O conto, contudo, não se constitui como busca de recriar a infância do escritor, e faz do Jabuti que Caio F. ganhou (em duas ocasiões, uma em 1984, outra já em 1996, ano em que faleceu) um jabuti literal, bicho mesmo, companheiro do menino Caio que também se muda para a capital gaúcha para continuar os estudos, como o escritor.

A referência ao universo de Caio Fernando Abreu pode ainda ser bastante discreta e pontual, como em “A grama não era tão macia quanto poderia ser a grama da memória”, de Schariza Barberena, cuja narradora recebe das mãos de um colega de faculdade um exemplar de *Morangos mofados*, para que ela o devolva à biblioteca. Mas, por outro lado, o universo desse conto é o do desejo da escrita, ao qual voltaremos adiante, e que nos leva também a Caio, afinal.

Se voltarmos a pensar no arquivo, no que ele é, logo notamos que é parte indissociável dele a noção de um diálogo entre temporalidades. Guardamos coisas que trazem marcas do que estamos vivendo, e o fazemos tendo em vista a projeção de um tempo futuro no qual, de alguma forma, acreditamos que iremos gostar de lembrar e de ter objetos materiais que nos farão recordar do que vivemos, como a anotação que encontro em meu diário de menina, lá do início dos anos 1990, em meio a adesivos, suvenires de viagem e tampinhas de refrigerante: “Sabe, Agenda, acho importante escrever isso porque

depois, adulta, vou ler e achar legal, chato, engraçado, sei lá, vou achar alguma coisa”.

Ao mesmo tempo, ao guardar as coisas em um arquivo pessoal, selecionamos o que vale a pena ser mantido e o que não, segundo critérios que não são facilmente determináveis e, ademais, são fluidos, mutáveis. Coisas que em um primeiro momento pareciam valer a pena ser guardadas, em outro podem parecer sem importância e, por isso, dignas de serem jogadas fora, ou doadas, se alguém lhes puder encontrar forma de uso.

Uma coisa, porém, parece ser fato: a conversa entre passados, presentes e futuros é constituinte inexorável da prática que podemos, com Philippe Artières, chamar de “arquivamento de si” (1998, 21), e é este jogo de temporalidades que me parece ser o eixo central a unir os contos reunidos em *O que resta das coisas*. Centralidade que está manifesta desde o título do livro, com o verbo *restar* ecoando seus sentidos de “ficar, existir depois da destruição, da repressão ou da dispersão de pessoas ou coisas, sobrevir”, e ainda “ficar de sobra, sobrar, sobejar” e “subsistir como resto ou remanescente”, como indica o Houaiss (2009). O diálogo entre temporalidades faz-se ainda mais nítido ao lermos a apresentação e compreendermos a proposta que une os contos. Nas palavras de Ricardo Barberena, “cada escritor retirou do seu objeto uma potência imaginária. Nesse reviver a Coisa, percebemos uma infinita rede de fabulações e apropriações. Neste ano o escritor gaúcho faria setenta anos. Esta visita aos seus objetos configura também outra forma de *viver-junto* com o Caio: [...]” (p. 17).

Mas tal centralidade aparece também, muito intensamente, nos próprios contos, sob a forma de conversas entre um tempo ido, em que Caio Fernando Abreu ainda vivia, e o mundo que surgiu depois dele. Muitas vezes, essa busca de aproximação se constrói por

meio dos laços e rupturas entre o tempo ainda predominantemente analógico habitado por Caio e nosso presente digital, manifestando-se desde pequenos comentários, como este de “Caio e Lídia (Uma história de formação)”:

Em 1994, três coisas aconteceram e minha vida deixou os trilhos para percorrer um caminho imprevisto de acidentes e descarrilamentos. Todas as três tinham uma vaga relação entre si, mas quando olho para o passado procurando dar peso e textura a essa rede de conexões, o que vejo são imagens dispersas, como trechos brevíssimos de filmes antigos se repetindo com a circularidade de um gif, um tipo de comparação que eu jamais poderia ter feito naquele tempo em que eu não havia descoberto nem a internet (p. 76).

E passando pela busca de acessar o conteúdo de um notebook de Caio F., antigo e danificado, em que qualquer tentativa de recuperar os dados pode resultar em sua completa destruição – e, assim, os dados estão e não estão no computador, pois estão lá mas não podem ser acessados. No conto, os arquivos do notebook de Caio (e a palavra que usamos para os documentos digitais é significativa, são os nossos *arquivos*) só podem ser acessados mediante o recurso a um procedimento que soa como um misto de ficção científica e suave ironia, na medida em que se trata de um microscópio, esse aparelho tão antigo, que é acoplado ao computador e permite não a extração dos dados, mas a visão de seus zeros e uns transformados em imagens visuais e textuais, como num sonho a embaralhar cenas das narrativas de Caio F. e suas palavras em seu estado de latência, esboço de mundos, rabiscos.

Arquivos de computador, aliás, que podem guardar todo tipo de coisas, como nos fala Alexandra Lopes da Cunha em seu “Criptografia”: podem ser vídeos pornôns, fotografias de viagem ou de família, planilhas de gastos e mil e outras coisas. Alexandra olha com ternura para esses arquivos, vendo-os em sua faceta de nossa “memória auxiliar, uma memória fora do corpo, presa a uma carapaça plástica, que funciona não sei como (nem me interessa), disponível para ajudar-me com aquilo que gostaria de guardar em outro lugar, e protegida como a principal, a guardada dentro da minha caixa craniana”. E defendendo suas vantagens: “A vantagem da memória auxiliar é ser codificada em sequências de zeros e uns e guardada em placas de silício. O risco de alguém indesejado as acessar existe, claro, mas é menor” (p. 47).

O último conto do livro, “Aula 18”, de Reginaldo Pujol Filho, leva-nos por sua vez a um irônico futuro em que nem as cidades e países existem mais, e no qual os alunos (em uma aula a distância, evidentemente) recebem didáticas explicações sobre o que era, no passado remoto, este tão estranho objeto, a carta, examinando-o desde sua composição externa: o envelope, seu invólucro, e então “a carta propriamente dita” (p. 283). É preciso depois definir sua função, para só aí ver seu funcionamento e a que objetivos ela atendia. Vejamos sua função, que já nos dá ideia da ironia ácida do conto:

Vamos em frente: vocês devem estar se perguntando, tá bem, a carta tinha envelope e folhas dentro. Mas para que é que servia? Grande pergunta, não é mesmo? Para que é que servia a carta? A carta, gente, vamos lá, era um mecanismo de comunicação muito usado até meados do século passado. Pegaram? Através dela se mandavam informações, se conta-

vam coisas, se enviavam comunicados, propagandas, de um lado para outro. Já imaginaram isso, hein? Não? Ninguém? Já pensaram que a humanidade já teve outras formas de se comunicar? As pinturas nas cavernas, os mensageiros, o telégrafo e a carta, que existiu, acreditem, durante muitos, muitos séculos. É verdade, pessoal. Que tal, hein? (p. 284)

Mas, mesmo sem essa projeção irônica ao futuro, o desejo de aproximação entre temporalidades tão diversas, que parecem comprovar a existência de um corte irreparável entre o antes e o depois, aparece em várias narrativas do livro, como no conto “Imagino Caio”, já mencionado, de Natália Borges Polezzo, em que um Caio redivivo pede que a narradora grave o mundo dela, o mundo de hoje, nas fitas cassete, para que ele tenha uma amostra e procure entender o que é isso de viver em meio a fragmentos, ainda mais incompletos e inconclusos, num presente que não parece agradá-lo muito e o faz desejar ir logo embora.

A presença que se perpetua no tempo, por meio das coisas, mas nele também se faz fissura, é uma das sensações mais fortes que temos, como leitores desses contos. Uma presença que não é apenas a de Caio ou a de suas coisas, vindas do passado para nosso presente, mas uma presença que interliga vários passados ficcionais ao nosso presente, real e ficcional, e faz questionamentos sobre eles, como no trecho a seguir de “A pedra abissal das pedras rúnicas”, de Julia Dantas, a que fizemos menção, que se refere inclusive ao golpe contra a presidenta Dilma Rousseff:

Caio, eis o que gostaria de te dizer: pouco depois de 2016, o ano que é melhor não relembrar, começou a revolução. Por

um tempo tinha parecido que o mundo não dava mais pé, mas então houve o levante das mulheres negras, das brancas, das lésbicas, das indígenas, junto das bichas, dos lgbt, de todas as siglas, a revolta tomou as ruas e se espalhou para as escolas, para as universidades, para dentro das empresas e para os órgãos públicos. Em poucos anos, as instituições ruíram sob seu próprio peso morto, e o povo tomou o poder. Isso é o que eu gostaria de te dizer, mas ainda não posso. [...] Gostaria que nós te deixássemos orgulhoso. Pelo menos, Caio, acho que tu ficaria feliz de saber que faz alguns anos que Raul e Saul poderiam se casar, se quisessem, quem sabe adotar uma criança. Não é um levante, mas é revolucionário (p. 197).

Ou o conto de Marcelino Freire, “Identidade estudantil”, que também faz menção à nossa história recentíssima, comentando o malfadado MBL (Movimento Brasil Livre): “Hoje tem tanta gente velha estudando. Pensei sobre o MBL. E eu que não vou gastar assunto com isto” (p. 248).

Os passados com que os contos dialogam são múltiplos, mas deles se destaca um tempo de juventude, um tempo “em que tudo era ao mesmo tempo mais caótico e mais simples” (p. 76), como diz Carlos André Moreira em “Caio e Lídia (Uma história de formação)”, até porque, “quando se é jovem, a linha do horizonte é translúcida e mítica. Porque há tempo para tudo” (p. 31), diz a narradora de Shaziza Barberena em “A grama não era tão macia quanto poderia ser a grama da memória”. Um tempo de juventude que não pode ser visto pela perspectiva do saudosismo, pois é um tempo como o são todos os tempos, conflituoso, angustiado, e em que pessoas morriam de Aids sem chance de se curarem.

Outro aspecto que chama a atenção são as fissuras do tempo do antes, fortes e que fazem ver sonhos não realizados, como nos mostra mais uma vez a narradora de Shariza, que sempre quis ser escritora, mas se vê, no presente, sucumbindo ante os compromissos da sobrevivência, como mãe, profissional, mulher, e sentindo-se morrer: “Mas e quando a gente morre a cada dia que não se manifestou na própria criação?” (p. 40).

Esse tempo do antes não é historicamente uno, tampouco, e é localizado ora no início dos anos 1980, com o declínio da ditadura militar, como vemos no conto de Dau Bastos, “A viagem da boina”, que faz referência às narrativas dos exilados que passaram a regressar ao país com a lei da anistia, às discussões, já antigas, sobre o patrulhamento ideológico da esquerda e em que há uma barreira policial que faz os integrantes do fusca em que está o narrador-personagem gelarem de pavor com a possibilidade de ser descoberto o que havia no porta-malas do carro. O clima ainda era de medo, apesar dos passos lentos da chamada abertura.

O passado dos contos às vezes se localiza na década seguinte, os anos 90, “tempos de roque grunge, cabelos compridos e certezas” (p. 77), nas palavras do narrador de Carlos André Moreira, década mencionada também no conto de Luisa Geisler, “Um rádio para ouvir estática”: “Minha família era bastante católica. Quer dizer, é. Não sei a quantas andam. Mas nos anos noventa, isso queria dizer que minha mãe recortava a seção de horóscopo do jornal e tapava os olhos do próprio filho” (p. 215). Mas ambas as décadas, com suas tantas diferenças, aproximam-se pelo fato de configurarem um tempo analógico, um tempo em que não éramos habitados completamente pelos fragmentos, para voltar à forte imagem presente no conto de Polesso, acentuando o excesso de informações, um excesso que se

faz impossível de ser abarcado, e por isso ficamos, cada vez mais, com os fragmentos.

Nesse diálogo entre tempos, vemos Caio surpreso com o tanto de coisas que veio depois dele e nos pegamos pensando no tanto que virá depois de nós, e que farão nossos smartphones parecerem tão dinossauros quanto o notebook do Caio, ampliando a percepção concreta da finitude, de nossa pequenez diante do mundo, conforme acentuado na narrativa de Natália Borges Polesso:

Imagino Caio encarando a noite, me perguntando, tu sabe o que vem depois? Depois do quê, replico. Depois de você. Depois de mim? É, depois de você, no mundo, o que vem?, porque depois de mim veio tanto!, e eu pensei que tinha visto de tudo na vida, eu que ingenuamente pensei que – (p. 133).

A maioria dos escritores convidados por Ricardo Barberena vem desse tempo do antes, mas tem que se equilibrar neste mundo de hoje, um mundo que mudou tanto e, ao mesmo tempo, muitas vezes parece o mesmo, como diz a narradora de Julia Dantas: “Às vezes tenho a sensação de que vivemos tempos antigos. Exceto, é claro, que tu não vives mais, Caio” (p. 191). Mas, mesmo parecendo o mesmo, os personagens desses contos sabem que não se trata mais do mesmo, e nem os cigarros são mais os do passado recente, como se vê novamente no conto de Julia: “Queria um Free, mas ela me disse que esses não existem mais. Olhei para o expositor de marca sem reconhecer nenhuma. Me dá qualquer um, disse” (p. 192). Por outro lado, o presente é mais e mais inapreensível, como a narradora de Luci Collin nos faz ver: “Conto como se pudesse

definir o que é o presente” (p. 199). Mas não pode, decididamente não pode.

Outro elemento também bastante presente é o desejo da escrita, um desejo que não é somente humano, mas até mesmo das máquinas – ampliando ao máximo o pressuposto do livro, de que as coisas guardam narrativas e memórias: “Se escrevesse sozinha, talvez a máquina pudesse explicar a razão mecânica que leva as mãos ao toque, a razão que é só desejo, que não encontra o que explicar” (p. 66), vemos no conto “A engrenagem”, de Altair Martins, falando da máquina de escrever.

O desejo da escrita move muitos narradores e personagens, e assim temos, por exemplo, no conto de Marcelino Freire, um narrador construído como sendo o próprio Marcelino, organizador da Balada Literária, escritor procurado por estudantes, autor com vários compromissos ligados à divulgação da literatura, viajando a trabalho para palestras e eventos, e que precisa escrever um conto para uma antologia, organizada no Rio Grande do Sul, a partir das coisas de Caio Fernando Abreu, fazendo de seu conto uma narrativa sobre essa necessidade. Uma necessidade que há que cumprir, mas que se faz plena de afeto, como a última fala do narrador acentua: “Eu diria facilmente ‘eu amo você, Caio’, desde sempre, desde jovem, eu diria” (p. 250).

Ou o personagem louco de Godofredo Oliveira Neto, que declama trechos das narrativas de Caio F. mas acaba por trocar palavras, confundindo-se e encontrando a seguinte explicação para tais atrapalhões: “Acho que é porque sou o Caio antes da escrita, quando ele ainda está bolando as frases, ainda está no inconsciente e o inconsciente não dá nomes” (p. 240).

Já a narradora de Júlia Dantas é uma mãe de um bebê, desejando ardentemente escrever: “Faz poucos dias, uma amiga me disse

que se escreve com o corpo todo. Eu também quero escrever com o corpo todo, mas não sei como fazer para escrever com o estômago, com a unha do pé, com os rins, o clitóris, os pelos do nariz e a língua. É inevitável escrever com o corpo todo, ela me diz, e eu queria entender, mas não entendo, eu finjo entender, mas não entendo” (p. 192). Sua busca é por essa inteireza na escrita, dificultada pela fase dos cuidados intensos com o bebê: “Meu filho ainda se julga parte de mim, não entende que não posso escrever com o corpo todo enquanto ele insistir em fazer parte desse corpo” (p. 193).

O conto de Dau Bastos, jogando com a autoficção como o de Marcelino, traz um narrador jovem que é escritor e cujo “jeito jeans fará muito bem” à “exitosa coleção de bolso” (p. 101) de seu editor, na primeira metade dos anos 1980. Tendo entregue um livro de contos para a editora, o personagem pretendia agora lançar-se à escrita do romance “para cujo enfrentamento começava” a se “preparar” (p. 101). O que o move é a criação literária, uma escrita intensa e nascida do sangue: “Pra mim, escrever é quebrar toda a matéria-prima feito cabra-cega, acariciar os cacós até sentir os dedos sangrarem e, depois de descartar as partes imprestáveis, valer-me da legitimidade dos insatisfeitos crônicos pra usar as escolhidas na criação de estranhices” (p. 102).

No conto de João Anzanello Carraschoza, “Seis de ouros”, o narrador relembra uma fase anterior de sua vida em que era escritor: “Naquele tempo, eu escrevia romances – e acreditava nas cartas do tarô” (p. 163). Uma fase que ficou para trás junto com o tarô, depois do prêmio que ele chegou tão perto de ganhar, que lhe traria a consagração definitiva. Prêmio que a narradora de Shariza Barberena busca ardentemente, mas busca ainda mais conseguir escrever:

Porque você está explodindo, não é boa o suficiente, não tem grana praquelas cursos fodões, não tem cacife, mas tem uma chaleira apitando seca e quente na tua cabeça. Te enlouquecendo. Não é mais o ego da comparação. Ai é que está a coisa, é a ânsia de algo como: para e escreve. Se não publicar, ok, só não enlouqueça. É essa voz (p. 39).

E ainda o jovem de 17 anos que narra “Aos 17, no Rian”, de Carlos Gerbase, tímido no convívio social, mas que consegue lidar com as palavras quando escreve: “Sou um péssimo mentiroso quando falo, por isso é que minto escrevendo prosa ou poesia, tanto faz” (p. 236). E o(a) jovem do conto de Luisa Geisler, que foi se envolvendo às escondidas da família com o misticismo e chegou inclusive a escrever “histórias espíritas em folhas de caderno”, distribuindo-as para os colegas de classe “durante aulas chatas” (p. 216).

Os caminhos escolhidos pelos autores foram muitos e diversos, naturalmente, mas sentimos, durante a leitura, que passamos a respirar e a viver no universo de Caio sem estar lendo seus livros, e essa me parece ser a maior mágica do livro, talvez auxiliada pelas cartas de tarô ou pelas runas do escritor. Falando sem brincar, contudo, é realmente incrível como o livro nos leva a andar pelo mundo de Caio sabendo que não estamos nele, tampouco lemos autores que buscam imitar Caio, muito ao contrário. Estamos lendo sua atmosfera, esta é a sensação geral que o livro nos passa, ainda que cada autor tenha seu próprio estilo e esses estilos sejam diferentes entre si.

Há um conto, entretanto, que desde o título nos remete diretamente ao universo do escritor: não mais a crônica “A morte dos girassóis”, publicada em março de 1995 no jornal *Zero Hora*, mas “A segunda morte dos girassóis”. Cintia Moscovich, com delicada ou-

sadia, retoma palavras e frases tal como a crônica de Caio Fernando Abreu, fazendo da figura do escritor gaúcho o amigo inominado da narradora, que aprendeu com ele a cuidar de girassóis e, sobretudo, a nunca desistir deles. A intertextualidade constrói-se pela reapropriação praticamente completa do texto original, entremeando-o com pequenos trechos relativos ao amigo misterioso da narradora. Porém, caso o leitor não conheça o texto original com que dialoga este “A segunda morte”, se tiver alguma familiaridade com a trajetória de Caio, ainda que vinda de leituras esparsas e informações variadas sobre sua doença, seu recolhimento no interior e seus cuidados com o jardim, vai reconhecer que há em Moscovich um diálogo intenso com a figura do escritor. E se, movido pela curiosidade, pesquisar um pouco mais, descobrirá que o escritor escreveu sobre girassóis e então alcançará a leitura de seu texto, fazendo com que a narrativa de Cintia reverbere ainda mais, dando mais peso à figura desse amigo misterioso.

E há o conto de Regina Dalcastagné, “Refúgio”, que também se constrói em diálogo com textos de Caio F., o que é perceptível desde suas primeiras linhas, com a imagem dos cachorros loucos e do chá de ervas do campo, presentes na novela “Dodecaedro”, do livro *Triângulo das águas*, de Caio, imagens que vieram, por sua vez, do poema de Henrique do Valle, “Uma flor num buraco da calçada”. Cachorros loucos que irrompem em meio às muitas imagens geradas por esses contos de autores tão diversos como os que já mencionamos aqui e ainda Verônica Stigger, Ricardo Lísias, Diego Grandó, Luís Henrique Pellanda, Michel Yakini, Leonardo Tonus e Moema Vilela. Imagens que partem das “Coisas do Caio” – como o lenço que surge onde não deveria estar, no conto de Cláudia Laitano, “O lenço ou Desdêmona”, a revelar a traição do companheiro – e, a partir delas,

promovem o que Ricardo Barberena chamou de “encontro entre o humano (escritoras/escritores) e o humano-Coisa (objetos do Caio)” (p. 19), um encontro que nos penetra fundo, despertando a vontade de ler mais textos desses 28 autores, de reler Caio, e levando-nos a olhar com mais vagar para as coisas todas que nos cercam, com suas narrativas e sua ênfase.

Referências

- ARTIÈRES, Philippe. “Arquivar a própria vida”. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 11, nº 21, pp. 9-34, jul. 1998. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061/1200>>. Acesso em 25 de abril de 2019.
- BARBERENA, Ricardo (org.). *O que resta das coisas*. Porto Alegre: Zouk, 2018.
- BORDINI, Maria da Glória. “Acervos de escritores e o descentramento da história da literatura”. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*. Belo Horizonte, v. 11, pp. 15-23, 2005. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3174/3120>. Acesso em 25 de abril de 2019.
- HOUAISS ELETRÔNICO. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- MARQUES, Reinaldo. “O arquivamento do escritor”. In: MIRANDA, Wander Melo & SOUZA, Eneida Maria de. *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê, 2003, pp. 151-6.

Arquitetura para escombros

Migalha, de André Luiz Pinto

Paulo Ferraz*

Há diversas possibilidades de se começar a análise de um livro, pois são alguns os pontos de partida que nos são oferecidos: o título, a imagem escolhida para a capa, um argumento apresentado na orelha ou no posfácio, uma epígrafe e, claro, algum poema paradigmático ao redor do qual orbitam os demais. Contudo, no caso de *Migalha* (2019), último conjunto de poemas de André Luiz Pinto, não há como deixar para um segundo momento a presença gráfica de dois anos que todo leitor saberá identificar como cruciais para o estabelecimento do mal-estar dos dias atuais, 2013 e 2016, que em seu livro marcam duas seções e, de certo modo, lhe conferem um mesmo tom, como se os poemas entrassem por um e saíssem pelo outro impregnados de insatisfação e desencanto: “Só mais uma coisa e eu prometo lhe esquecer; só dessa vez e nunca mais perturbar: adianta?” (p. 32). Depois de 2013 e 2016, alguma coisa adianta?

Nesses dois marcos temporais, o Brasil se revelou mais uma vez o embuste que sempre foi, ao romper um ciclo que, mesmo com travas estruturais, propiciava alguma expectativa de melhoria coletiva. O que vivemos ali foi uma grande sabotagem no já frágil arranjo democrático, obrigando-nos a viver entre os escombros físicos e éticos de um projeto programado para o malogro. Gestos de

* Doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo (USP).

esperança são cada vez mais escassos, alguns dos quais não passam de ingênuos apelos à resistência, pois a impressão geral é a de que fomos derrotados em todas as instâncias. Para um poeta que desde cedo compreendeu que poesia não tem muito a ver com esperança ou consolo, os entulhos que se tornaram visíveis a partir de 2013 e 2016 não são obstáculos capazes de impor-lhe o silêncio, ainda que lacerem suas palavras.

Em *Migalha*, em vez de uma aglomeração aleatória de ruínas, avistamos uma espécie de arquitetura que as organiza com o propósito de nos conduzir por um cenário de desolação, como os que se seguem a um atentado ou a uma catástrofe, a despeito de não ir além da representação de nosso cotidiano. A leitura de cada fragmento, uns bastante isolados, quase estilhaços de algo maior que se perdeu, e outros justapostos em um mesmo texto, como se tivessem colidido, nos permite identificar as particularidades de cada poema, em especial o contexto de seu fracasso como linguagem, tanto em seu aspecto comunicativo quanto no poético. Mensagem e empatia raramente chegam inteiras ao leitor, somente espectros delas, pois, mal uma frase ou um verso se configuram como ideia ou imagem, são de imediato atropelados pelos acontecimentos. De algum modo, é como se a linguagem estivesse sempre correndo atrás dos fatos, mas continuamente impedida por eles. A escrita de *Migalha* tem relação direta com uma prostração generalizada, expressa por nossa incapacidade de reagir, uma vez que uma perda sequer é assimilada e já somos assolados por uma nova catástrofe ou por um novo crime. Os riscos corridos por André Luiz Pinto não são pequenos, pois, apesar de o fracasso ser parte integrante de sua poética, o livro não pode ele próprio fracassar. É preciso que as ruínas estejam organizadas de tal forma que preservem as marcas físicas do que existia antes e registrem simultaneamente a violência do que as pôs no chão.

Já na abertura do livro (desconsiderando a epígrafe nem um pouco animadora, colhida por Freud em Goethe, e não se trata de nada próximo do “mais luz”, mas de uma citação que reduz nossa existência a um simples “peido”), o leitor é interpelado por três palavras: “Creio / desde que” (p. 11), e a reação quase involuntária é a de nos perguntar se estamos diante de um poema, dado o grau de mutilação da oração aí estampada, pois sem seus complementos um verbo e uma conjunção podem ser só palavras num papel. Entretanto, é justamente nessa sensação de incompletude que a experiência poética se mostra. A impossibilidade de se preencher as lacunas nos aflige e nos incomoda, pois seguiremos livro adentro com a impressão de que os valores morais (o emprego do verbo “crer” não pode, em hipótese alguma, ser tomado como desinteressado), que o lado em que nos colocamos, não são suficientes por si sós, não se bastam nem se sustentam, já que haverá alguma condição oculta para que se efetivem. Persistirá como uma dúvida que a cada poema desestabiliza a veracidade do que é exposto como comentário, opinião ou julgamento.

Num país marcado por privilégios e exclusões como o nosso, o campo de liberdade de escolha é dos mais reduzidos; por conseguinte, o padrão de comportamento observado é o de se conformar com as regras que vêm de fora, embora sejam declaradamente desfavoráveis e injustas, daí que resignar-se acaba se convertendo num meio de se evitar derrotas maiores. É provável que muitos até confundam não ficar pelo caminho com alguma forma de êxito, senão com a própria felicidade, e o que não faltam em nossas vidas são estímulos diários para que essa confusão deliberada se concretize.

Migalha é escrito do ponto de vista do derrotado, de quem está entre os destroços, mas ciente de não ter se deixado ludibriar,

pois, para quem aprendeu “a não esperar grande coisa” (p. 15), nenhuma ilusão servirá de escape de uma realidade embrutecida e viciada, nem mesmo a promessa de felicidade: “Querer sempre agir / corretamente não traz felicidade” (p. 13); “Se acabei acordando, se fui acordado, foi por um comprimido, não pela felicidade” (p. 48); nem mesmo o conforto do amor: “Como explicar o amor / o mal que ele faz” (p. 13); nem mesmo o cultuado encantamento da poesia, que para André “rola de acontecer na hora do café” (p. 50). A autodepreciação parece aqui se associar a um cansaço ou a um certo esgotamento do poeta como agente político de relevância, visto que sua voz não encontra eco algum fora do meio literário, ou ao menos não encontra na forma como tradicionalmente é manifestada. Antes mesmo desse estado de calamidade em que vivemos, o poeta já estava reduzido a uma migalha social. Justamente no poema que dá título ao livro, vemos alguém relatando que cortou “o poeta / em versos” e os espalhou “em um prédio abandonado / numa caixa d’água vazia / pra ninguém saber” (p. 34). A triste suposição que nos cabe levantar é a de que praticamente todos os poetas/poemas caberiam esmigalhados no vazio dessa caixa d’água e ninguém sentiria a falta.

Ao enfrentar esse esgotamento, André Luiz Pinto logra dar a seus poemas um efeito contraideológico, na medida em que as ilusões são desfeitas. Tomemos o caso das manifestações de rua (e de gabinete) que trouxeram de volta o chauvinismo que achávamos ter sido extinto com a redemocratização: André não poupa a comparação, ao descrevê-las como “ESSA DOENÇA // Está verde e amarelo / como vômito e pus” (p. 24). É o bastante para nos reconhecermos habitando, se não um cadáver, ao menos um moribundo, cuja falência se experimenta no dia a dia, nesse processo infeccioso que são as relações sociais, nas quais os agentes rivalizam entre si por uma

dose maior de antibióticos, nem que o tecido putrefato se amplie, nem que partes do corpo gangrenem, não importa, o que conta é que não seja a sua. Pode parecer uma metáfora, mas não é, a realidade se tornou ela própria um pesadelo permanente para quem a recebe a cada segundo (uma sucessão de execuções, incêndios, rompimentos de barragens, chacinas, desabamentos, enchentes, milícias, perda de direitos, desemprego), é de tal modo agressiva e invasiva que o sono (ou a morte) seriam os únicos meios de contê-la, como vemos em: “são dias sem dormir / e que saudade dos pesadelos” (p. 29), e: “acabo deitando mais cedo / quando consigo / Em que sinto / que o melhor é curtir os pesadelos / em vez de acordar” (p. 56).

O Brasil nos obriga a interpretar o que somos todo o tempo, e quase sempre chegamos a conclusões imprecisas, parciais ou provisórias, pois a impressão é a de que estamos em algum ponto entre ser e não ser, por certo que percebemos um fenômeno semelhante a esse trem sucateado do subúrbio, com “gente batendo na trave” (p. 28), mas que jamais se deixa conhecer em sua totalidade, o que implica impedir que seja contraditado. Portanto, para aqueles que têm no espírito crítico uma ferramenta capaz de corrigir falhas ou defeitos, este país é uma frustração incessante. Assim, está mais para um ente fantasmagórico, que ameaça tomar forma em algumas ocasiões, mas que se dissolve em seguida, voltando a uma bruma de incerteza por onde permanecerá por um bom tempo. Talvez porque em nossa formação histórica implique sermos metrópole e colônia de nós mesmos – tanto que independência, abolição da escravidão, proclamação da República e restauração da democracia não mudaram nossa essência –, o país exista para servir a uma elite predatória que se vê como senhora exclusiva do que aqui se produz, de pau-brasil a títulos da dívida, todos os demais estão subordinados a essa estru-

tura. Enquanto essa elite extrativista se farta com o melhor, com as riquezas, o poder, a educação e as artes, o povo, mais objeto do que sujeito, quando muito se sacia com as sobras, os rejeitos, os refugos e os chorumes.

Fazer arte dessa quase incapacidade de se autoidentificar – afinal possuímos todos algo de opressores e oprimidos – tem nos permitido, em alguns momentos, vislumbrar esse espectro, às vezes aprisionando-o numa alegoria, outras explorando os conflitos de quem anseia alcançar um objeto que está fadado ao desacerto. É difícil escapar do vício de fazer do poema uma espécie de visão da vida alheia, seja ele um condutor de bonde, um seringueiro na floresta ou um homem catando comida no lixo. Essa perspectiva, em certa medida, ainda se preserva em alguma poesia brasileira comprometida em denunciar as agruras da cidade, de cujos efeitos o poeta costuma estar a salvo, a não ser que não esteja na zona de proteção de gênero, classe e cor.

É nesse ponto que uma mudança vem se operando nos últimos anos, e André Luiz Pinto foi um dos primeiros, desde seu *Flor à margem* (1999), a falar de dentro dos problemas. Tal deslocamento há de abalar certos preceitos da poesia, pois tanto atinge quem escreve e fala, que antes estava silenciado, quanto aquele que lê e ouve, que jamais cogitou a possibilidade de outra expressão literária. Não se trata de nenhuma inovação formal, de nenhum recurso técnico transferido da periferia para o centro, mas, antes disso, de uma reformulação do sujeito poético. É o que se lê em “Prazer, esse sou eu”, um dos mais contundentes poemas, não apenas entre os de *Migalha*, mas entre os da produção dessa nova poética nascida da provisória mobilidade social que permitiu aos moradores das periferias se expressarem à revelia dos meios oficiais de legitimação:

“obrigado a amar / patrões como avós / sem direito de herança. / Uma coisa aprendi: / a ler livros e a me irritar / com facilidade” (p. 61). Os poetas que estão fora do centro também foram obrigados a amar o cânone e também se viram alijados de qualquer reconhecimento.

A poesia, preferencialmente, sempre foi um campo de ação da subjetividade, ainda que nunca tenha sido legítimo confundir poeta com eu lírico – mais ou menos como não se confundia autor com narrador, até alguém tirar da cartola a autoficção –, mas o flerte entre ambos vez ou outra se manifesta, com uma linha divisória muitas vezes tênue e muitas vezes deliberadamente ultrapassada, a partir da qual se reelaboram elementos autobiográficos, como os trezentos Mário de Andrade, o Carlos a quem o poema pede para que sossegue ou o questionamento sobre quem seria a loura donzela chamada Ana Cristina. Agora, a dinâmica das redes sociais talvez esteja criando um meio adequado para a redefinição dessa fronteira, pela qual transita uma nova subjetividade literária que se expressa cotidianamente num suporte que não podemos qualificar como estritamente público e impessoal, como é o livro, pois a relação com os leitores, em boa parte próximos ao escritor, se dá num clima de intimidade que mais tem a ver com a esfera privada. Os textos nascidos dessa interação vão além da mera opinião e ganham ares ora ensaísticos, ora poéticos, mesmo sendo extremamente efêmeros. É uma nova fruição do texto poético, que permite ao autor se pôr no poema, um eu empírico em pé de igualdade com o eu lírico, num jogo textual em que as metáforas não são mais tão necessárias: “Não preciso mais das metáforas. Poderia inventar até algumas agora, mas chega” (p. 35).

Numa época em que artistas são tratados como adversários políticos, é salutar que respondam transformando sua arte, traçando estratégias capazes de manter seu fim, que é o de modificar aqueles

que dela se acercam. No meio de toda essa ruína que virou o Brasil, *Migalha* é a ruína pensada como poesia. Nesse sentido, a seção marcada pelo ano 2016 é exemplar, pois após atravessar os poemas de 2013, em vez de outra série de poemas há somente uma foto, indício da permeabilidade entre os sujeitos, de André na companhia de filho Tales – presente nominalmente também na dedicatória e num poema em que ele tem sua experiência de reconhecimento desse mundo dos sentidos interrompida por um morador que arranca uma folha para lhe dar de presente, quando ele só queria tocá-la (p. 19), descobrindo que a violência se exprime de muitas formas –, na qual se veem os dois em uma viagem a Minas Gerais, mas em vez de arte barroca encontram uma igreja fechada, um portão trancado e um céu carregado de nuvens. Barrados, só lhes resta olhar para o nada. Na sequência, um texto datado de 1º de janeiro de 2017 questiona se aquela cena era um presságio de suas vidas (p. 39). Uma fotografia do país tirada neste instante também nos registraria olhando para o nada. Que ano. Que país. Que a poesia de André lhes seja dura.

Lirismo amoroso hoje

O amor curvo, de Daniel Gil

Wladimir Saldanha*

De um livro de lírica amorosa na contemporaneidade se espera a reiterada afirmação poética da instabilidade das relações – os amores líquidos de que falava Bauman – e, no plano formal, o correlato da implosão das formas que, desde as vanguardas do final do século XIX, consagraram o verso livre como principal veio da expressão em poesia. Este, já longe de toda a pauta rítmica de suas modalidades iniciais – seja a da matriz inglesa, salmodiada, seja a da francesa, derivada de liberdades na métrica silábica –, tornou-se quase que somente seu subtipo “verso livre prosaico”, radicalizado por Laforgue e outros, mas perdido hoje até mesmo da inteligibilidade e do ritmo da prosa.

Resulta disso que a lírica amorosa acabou se tornando o espaço por excelência da fragilidade das relações na sociedade de consumo, veiculada por fragmentos de discurso coloquial sem ritmo, não por busca da dissonância, mas por desconhecimento da assonância. Cenário reificante onde um livro como *O amor curvo* (2018), de Daniel Gil, faz grande contraste. Temos aqui a vivência de um amor que, ao contrário dos líquidos, confronta o amante poeta com a fidelidade, essa virtude fora de moda:

* Doutor em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Novamente a manhã se enrosca
No quarto

A luz do azul acende
Os vidros

Venho ter com a fidelidade entre
O mar e o sol

Morrem juntos
Nascem juntos.

(p. 13)

Com este pequeno poema se abre o livro. É intitulado com a letra “A”, seguindo-se todo o alfabeto até “Z”. Organicidade de abecedário: o poeta abre aqui muitas possibilidades de leitura. Preferimos uma metáfora estrutural do *aprendizado*, aquele sentido de “inteligência do amor” de que fala Dante na *Vida nova*. E este será um aprendizado em curva, que por sua vez toma o périplo do sol, do amanhecer à noite, como metáfora segunda. Chegando a “Z”, o mar que nos mostrou o poeta em “A” se ausenta e *não é substituído*. Uma grande noite se alastra; o mar radicalmente *morre*. Subversão na imagem mais corrente do mar, que tem no movimento de ir e vir das marés a regra da mudança, da *substituição*.

A curva, portanto, começa como retorno da experiência amorosa, com o pacto de fidelidade e com o final definitivo pela morte. É uma subjetividade amplamente avessa ao caráter líquido das relações, a desse poeta com seu mar: um mar de certo modo antigo, mas vivido com intensidade de novo, compreendendo inclusive os

medos – o medo do feminino, que corresponde a um primeiro estágio do desenvolvimento masculino, como se vê no poema “B”: “Os homens receiam Deus / Amiga. Eu / Receio a ti” (p. 16).

Aqui cabe uma reflexão: ao largo de bandeiras que, à força de situar subjetividades reprimidas por injunções sociais, acabam tornando o indivíduo aquele “menos que um” de que fala Joseph Brodsky¹ – conduzem a “certezas” de um escritor, padronizando as individualidades –, *O amor curvo*, sendo lírica amorosa de fundo homossexual – para quem prefira: binário –, tem seu eixo antes no amor como experiência vital. Nisso se inclui, a meio da obra, a antevisão ou desejo de um filho, mas não interessa ao poeta fazer bandeira do que para si é a consequência do próprio amor.

O que parece faltar em tantas vozes da contemporaneidade é precisamente essa dimensão individual, de pequenos sonhos e tensões: a necessidade última de sua expressão, mas não no sentido gregário, que, ao fim das contas, também é conceitual – aquilo que (em outros termos, evidentemente) faz de Beatriz, na *Comédia*, personagem menos popular e dialogável do que Francesca. Um crítico hoje esquecido, De Sanctis, coloca o problema, ao afirmar que,

já não mais conceito, ou tipo, ou personificação, mas pessoa real e efetiva, em toda a sua liberdade, é Francesca; [...]

¹ Se você trabalha em um banco ou pilota um avião, sabe que, depois de adquirir uma quantidade substancial de conhecimento especializado, tem mais ou menos garantido o lucro, ou um pouso seguro. Já na profissão de escritor, o que se acumula não é um conhecimento especializado, mas incertezas” (Brodsky: 1994, 20).

não é o divino, mas o humano e o terrestre, um ser frágil, apaixonado, capaz de culpa e culpável, e por isso em uma situação tal que todas as suas faculdades são postas em movimento, com contrastes profundos que geram emoções irresistíveis. E isto é vida (1993, 46-7).

Beatriz, ao contrário, é mais que mulher, é “angeletta bela e nuova”, e por isso mesmo, paradoxalmente, menos que mulher: “é gênero ou tipo, não indivíduo”. São ainda palavras de De Sanctis, no século XIX, para a grande obra do século XIV, mas podemos tirar delas a lição de que, embora amesquinhado – grande distância vai de Beatriz e seu cantor para nossos atamancados termos de comparação –, o risco do conceito continua a rondar a poesia, subvertendo o indivíduo em “gênero ou tipo”. Esse me parece ser o desafio da lírica amorosa contemporânea, que assiste à emergência dos “amores que não se deixavam dizer”.

Desafio dos desafios: como falar do amor outrora consensual, de homem e mulher, neste contexto? Outra é a parábola de *O amor curvo*. Aqui, não há senão indivíduos. No plano da linguagem, há variedade formal: um verso livre sincopado convive com metros e a forma fixa do soneto. Há poemas de muita inteligibilidade, como esses dois iniciais citados, mas há outros de imagística hermética, com referências externas, e até momentos de certo preciosismo. Lembrando as três antigas categorias do trovadorismo, poderíamos dizer que esse amoroso contemporâneo, o trovador Daniel Gil, canta seu amor em *trobar clus* (linguagem hermética, deliberadamente obscura), *trobar rie* (caracterizado pelo preciosismo e pela elipse) e *trobar ciar*, *pian* ou *leu* (primando pela clareza, simplicidade e leveza).

Já demos dois exemplos do *trobar leu*. Do *trobar clus*, o poema de sentido mais fechado, poderíamos citar “J”, quando remissões a Verdi, à cantora chilena Violeta Parra e ao asteroide 557 têm em comum o tema da flor/cor violeta (em Verdi, por *La traviata*, com a personagem Violetta; no asteroide, por ser dessa cor e assim apelidado, como nomeado é em Parra). Todo o poema é construído com recurso à anáfora negativa (“Nem eram violetas de Verdi / [...] / Nem violas d’amore e seus / Olhos vendados e / [...] / Nem eram, especialmente, / As violetas no vaso / Invioláveis”, p. 31), para se resolver com a atenção lírica sobre “violetas no chão / Ao pé dos passantes” (p. 31). Assim, o jogo de remissões, nesse *trobar leu*, submetido ao avesso das negativas, conduz a percepção, em estado amoroso, para a flor ínfima desprezada. É hiperestesia amorosa, mas ironicamente revertendo o hermetismo em abertura para o mundo das insignificâncias. A subversão faz com que a eventual perda de referências não se prejudique; é o que acontece também em um dos mais longos – e mais bem realizados – poemas do livro, o intitulado “L”, quando são utilizadas remissões ao personagem Philip Pirrip, de Dickens, e ao incêndio que na década de 1960 vitimou o Gran Circus Americano, em Niterói. Vale transcrever o trecho:

A lona incandescente
 Caía como gotas de fogo
 O bombeiro bradava “quem está vivo levanta a mão”
 A elefanta esmagou crianças e adultos, em disparada
 A elefanta salvou centenas ao
 Abrir um rombo na lona incandescente
 O país virou referência em cirurgia plástica
 A mãe reclamou que os três chegaram

Sujos de fuligem
 A sobrevivente conta que recebeu a extrema-unção
 Voluntários enterravam os mortos em um
 Cemitério construído às pressas
 Um pequeno empresário obteve uma revelação divina
 Deixou a mulher, quatro filhos
 Virou profeta.

(p. 36)

Não é necessário conhecer a tragédia do Gran Circo Norte-Americano, muito menos saber que, se o país virou referência em cirurgia plástica, foi porque um então jovem médico, Ivo Pitanguy, iria engajar-se no socorro a queimados e desenvolver técnicas de cirurgia reparadora que o tornariam famoso antes do *boom* estético; pode-se ler o poema como um devaneio intercalado à história amorosa de Pip, que por sua vez serve de máscara ao próprio sujeito lírico.

Elipses e preciosismos eventuais, a modo de *trobar rie*, ocorrem em todo o livro, mas há peças concentracionárias, como o soneto “C”, que justapõe adjetivos (“O enigmático sério modesto cinético / Insuspeito diurno servil específico / Adequado comum contestável feíssimo / Contraído casmurro pançudo diabético”, p. 18). Também aqui, o poeta brinca com a dificuldade criada, conduzindo sua lira amorosa para ridicularizar a própria linguagem: “Abatido cansado sombrio patético / Impotente (in)feliz inaudível poético / Fragmentado enigmático vão indivíduo” (p. 18).

Outras vezes, o procedimento se nota na inserção de versos aparentemente banais, verdadeiros clichês, em meio à imagística sofisticada. Coisas como “amor da minha vida” (p. 26), que pode ser localizado no último verso do poema “G”, ganham um efeito

de contraste após o complicado percurso do amor ali descrito, que compreende o “policarbonato / A matéria magnética dos discos / Kubricks, polanskis, a anteposta luz” (p. 25) – nítida referência à canção e ao cinema – e vai até o âmbito doméstico (“Chaves, página, tábua de cortar”, p. 25) e as escolhas pessoais, de esporte e acessórios (“Boxe, da vida oculta dos cabides”, p. 26), chegando à linguagem: “Do juramento inabalável” (p. 26). Uma enumeração caótica a redundar no “amor da minha vida” final, corriqueiro, porém sem sonegar ao leitor as opacidades do percurso.

A aproximação com o trovadorismo não é estranha ao próprio discurso poético: não é uma construção crítica. No soneto “D”, lemos: “Minha amiga, não chame o seu amigo / De ‘amigo’. Antes, dê-lhe uma facada / No abdômen e tire fora o seu umbigo” / Mas ‘amigo’ é palavra atormentada” (p. 19). Aqui o jogo se estabelece com o termo preferencial do lirismo cortês, mas repugna ao contemporâneo trovador: “Os homens, minha amiga, têm o mal / De perturbar aquilo que é normal / E um dia se perturbam com o amor // E noutro com a palavra...” (p. 19).

É, portanto, uma lírica amorosa que se abre constantemente ao diálogo com a tradição, sem abdicar da percepção de seu próprio tempo, compondo, aliás, efeitos de bem-humorado contraste: os primeiros versos são também reescritas do samba de breque “Na subida do morro”, de Moreira da Silva.² A dimensão intertextual desse livro vai do cancionero popular (brasileiro ou estrangeiro), como ainda na reescrita de “Valsinha”, parceria de Chico Buarque e Vinicius de Moraes (veja-se o tragicômico poema “S”), até uma tradução de Neruda, a do poema “Alianza (sonata)”, cujos versos são

² “Vou dar-lhe um castigo / Meto-lhe o aço no abdômen / E tiro fora o seu umbigo”.

rearranjados no poema “P”. A mais interessante recriação, porém, não se deixa notar facilmente: no poema “Q”, Daniel Gil retoma a tópica da velhice da mulher amada, de Ronsard e Yeats, e escreve uma das raras apóstrofes do livro: “Vou embora sabendo / Seus passos possuem / Meu ritmo! meus / Cantos para sempre / Em seus olhos vão / Acontecer” (pp. 46-7).

O sujeito poético se imagina morto e persistente, não por sua escrita, como no modelo ronsardiano,³ em que a amada lê poemas de amor a ela dedicados, nem pelo conselho de sonhar com os antigos olhos que despertaram amor, como na retomada de Yeats.⁴ Dá-se uma completa entrega, um aniquilamento subjetivo que pretende a vida para o outro e, na sequência, a vida *no* outro, em seus órgãos de visão. Na curva amorosa, voltemos a Dante, quando ressalta o poder do olhar de Beatriz na *Vita nuova*: “Ne li occhi porta la mia donna Amore” – “Em seus olhos a minha dama leva Amor”.

³ Cf. “Soneto XXIV”, de Sonetos para Helena (1578).

⁴ Cf. o poema “When you are old” (“Quando fores velha”).

Referências

- BRODSKY, Joseph. *Menos que um*. Tradução de Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- DE SANCTIS, Francesco. “Francesca di Rimini”. In:_____. *Ensaio críticos*. Tradução de Antônio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.