

Dezembro | 2019

ISSN 1984-7556

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

22



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

ARTIGOS

HELANO RIBEIRO
JOSÉ LUIZ MATIAS
MAX LIMA DA SILVA
PATRICIA MARIZ DA CRUZ

ENSAIOS

DISLENE CARDOSO DE BRITO
ELISIANE SANTOS DE MATOS & SANDRA MARIA PEREIRA DO SACRAMENTO
FELIPE FERNANDES RIBEIRO
MARCELLA ASSIS DE MORAES

ENTREVISTAS

MARÍLIA GARCIA & MASÉ LEMOS
por Maria Lucia Guimarães de Faria
MICHEL RIAUDEL
por Dau Bastos & Nazir Can

RESENHAS

ANTONIO AÍLTON SANTOS SILVA
KELI C. PACHECO
LINDA KOGURE
LUCIANA BORGES
RODRIGO JORGE RIBEIRO NEVES

Dezembro | 2019

ISSN 1984-7556

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

22



UFRJ

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

Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea

<https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc>

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

ORGANIZADORA DESTE NÚMERO

Maria Lucia G. de Faria, UFRJ, Brasil

EDITOR-CHEFE

Dau Bastos, UFRJ, Brasil

EDITORAS-ADJUNTAS

Anélia Pietrani, UFRJ, Brasil

Láise Ribas Bastos, 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

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

Uma fraca força messiânica: Gullar e Benjamin

Helano Ribeiro

15

O crime do Cais do Valongo: quando a saga da diversidade negra se
projeta para a contemporaneidade

José Luiz Matias

33

A crítica isomórfica de Haroldo de Campos

Max Lima da Silva

53

Memórias de família: a construção da identidade e a ausência
paterna em *Azul corvo*, de Adriana Lisboa, *Mar azul*, de Paloma
Vidal, e *O inventário das coisas ausentes*, de Carola Saavedra

Patricia Mariz da Cruz

77

Ensaaios

O corpo antes da roupa: transgressão e (des)ordem em *Um copo de
cólera*, de Raduan Nassar

Dislene Cardoso de Brito

105

Uma análise do feminismo para além do binarismo em “Enquanto
meus pés balançam”, de JeisiEkê de Lundu

Elisiane Santos de Matos e Sandra Maria Pereira do Sacramento

129

Até o dia em que o cão morreu, de Daniel Galera: a rebeldia do
cansaço na sociedade das coisas úteis

Felipe Fernandes Ribeiro

159

O texto na imagem – a cal, o *Cujo*
Marcella Assis de Moraes
195

Entrevistas

Marília Garcia & Masé Lemos
por Maria Lucia Guimarães de Faria
227

Michel Riaudel
por Dau Bastos e Nazir Can
251

Resenhas

O zero, o vazio e a positiva serenidade da poesia
A serenidade do zero, de Alexandra Vieira de Almeida
Antonio Aílton Santos Silva
277

Uma poética do desejo
Agora vai ser assim, de Leonardo Tonus
Keli C. Pacheco
285

Religação da memória em versos
Eternidade humana, de Márcio Catunda
Linda Kogure
295

Sobre a necessária delicadeza ou O vagaroso tempo da diferença
Oficina do vagaroso tempo, de Glória Azevedo
Luciana Borges
301

Uma crônica da barbárie
Sobre lutas e lágrimas: uma biografia de 2018, de Mário Magalhães
Rodrigo Jorge Ribeiro Neves
307

APRESENTAÇÃO

Maria Lucia Guimarães de Faria*

Dentro do já tradicional formato de nossa revista, esta edição traz a lume artigos, ensaios, entrevistas e resenhas que se afirmam e se tornam reconhecidos pela grande quantidade de autores estudados, pela diversidade de enfoques e abordagens, pela multiplicidade de assuntos e interesses encampados, pela variada gama de colaboradores, com formações diferentes e oriundos de inúmeras partes do Brasil. Pluralidade, inclusividade, abertura intelectual, arejamento crítico, renovação, atenção ao momento, receptividade às demandas presentes e sensibilidade às pautas, não apenas político-social-estéticas, mas essencialmente humanas e civilizatórias, são compromissos que têm firmemente norteado a linha editorial.

Distinguindo-se como forma singular de conhecimento, a literatura é muito mais que documento, registro ou testemunho, mas, inegavelmente, com a acuidade de um sismógrafo, acolhe os clamores e responde aos abalos que mobilizam as mentes sequiosas de um contínuo questionar e inquietas sobretudo diante de convulsões que ameaçam a liberdade de pensar, de agir e principalmente de ser.

O presente número versa sobre poesia, ficção, crítica, artes plásticas, sobre redenção, feminismo, negritude, estrangeiridade, sobre a contemporaneidade enquanto arte, comportamento, bandeira e modos peculiares de saúde e doença. Os artigos e ensaios,

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

as entrevistas colhidas, os livros resenhados e suas resenhas são pujantes de matéria para debate e primam pelo vigor do pensamento.

Artigos

Com a proposta de uma reflexão sobre redenção em Ferreira Gullar, à luz de Walter Benjamin, Helano Ribeiro abre a série de artigos defendendo que *Poema sujo* é tributário do conceito benjaminiano de “fraca força messiânica” e atende à determinação inicial do poeta maranhense de politizar a estética, traduzindo, ao gosto de Benjamin, a incorporação dos excluídos da história.

José Luiz Matias faz um estudo de *O crime do cais do Valongo*, de Eliana Alves Cruz, aliando harmoniosamente duas intenções: apresentar o romance em sua temática, ambiência, pesquisa histórica e enredo, ao mesmo tempo evidenciando a validade e a força da intelectualidade negra como modo de superação do silenciamento e apagamento da negritude no Brasil. Assim, como anuncia o título do artigo, “a saga da diversidade negra se projeta para a contemporaneidade”.

A atuação de Haroldo de Campos como poeta, crítico literário e tradutor é assunto do artigo de Max Lima da Silva, que, mais do que destacá-la, enfatiza e demonstra que há uma unidade nessa multiplicidade. A compreensão de que a palavra é a principal matéria de trabalho da literatura atua como princípio unificador da obra de Haroldo, de modo que as frentes de exercício poético, crítico e tradutório reciprocamente se gratificam e se aprofundam, o que Max resume sob a denominação de “crítica isomórfica”.

Três escritoras são convocadas para a análise percuciente de Patricia Maria da Cruz: Adriana Lisboa, com *Azul corvo*, Paloma Vidal, com *Mar azul*, e Carola Saavedra, com *O inventário das coisas ausentes*. A enredar os três romances, dois núcleos comuns: a experiência da estrangeiridade e a perda do vínculo paterno, que se provam faces

de uma mesma orfandade. As rupturas de laços familiares e nativos tornam problemática a construção da identidade pelas personagens; o apelo à memória é recurso enganoso, porque o passado se revela repleto de lacunas. Para além de drama de personagens, o artigo põe em causa a dilemática crise identitária do sujeito contemporâneo.

Ensaaios

Dois dos quatro ensaios provam a força das discussões feministas da atualidade. Dislene Cardoso de Brito analisa o romance *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar, tendo como proposta a demonstração da emancipação da figura feminina em seu embate com o homem a partir da aquisição da consciência de si mesma como sujeito de seu próprio corpo, de sua sexualidade e de seu discurso. Tomando como suporte teórico estudos de Foucault, Stuart Hall, Bauman, Giddens, além da teoria feminista, o texto se insere no campo dos estudos culturais e revitaliza o interesse pela obra do escritor paulista.

A questão da mulher é tratada por duas mulheres sob outro prisma no ensaio seguinte. Elisiane Santos de Matos e Sandra Maria Pereira do Sacramento percorrem brevemente a história do movimento feminista a fim de lançar luz sobre sua terceira onda, chamada pelas autoras de pós-estruturalista. É seu intuito defender uma revisão nas posturas essencialistas do feminismo, permitindo uma ressignificação do sujeito “mulher” de modo a incluir novas formas não binárias de identificação de gênero. A reflexão se pauta pela análise do poema “Enquanto meus pés balançam”, de JeisiEkê de Lundu, tomado quase como poema-manifesto do não-binarismo.

Felipe Fernandes Ribeiro propõe uma ampla reflexão sobre a literatura brasileira contemporânea, seus caminhos, temáticas, desafios e enfrentamentos, tendo como apoio a leitura crítica de *Até o dia em que o cão morreu*, de Daniel Galera. Os desajustes de toda

uma geração, letrada, informada, mas apática e vergada sob o peso da “sociedade do desempenho”, são extraídos das páginas do romance, que é também cotejado com a adaptação filmica, levada às telas por Marçal Aquino e Beto Brant sob o título *Cão sem dono*.

Encerrando a série de ensaios, Marcella Assis de Moraes traz rica e acurada investigação da obra de Nuno Ramos, buscando evidenciar o contínuo entrelaçamento entre suas vertentes literária e plástica. Não apenas mostra que as mesmas questões mobilizam o artista em qualquer expressão de sua arte, como demonstra que o pensar poético de Nuno constrói uma discursividade cumulativa em que os experimentos artísticos – seja com a matéria, seja com a palavra – se alimentam mutuamente, revelando um pensador-poeta que incansavelmente revolve em torno de eixos como a generalização, a identidade e o intervalo que separa a significação da referência.

Entrevistas

Na primeira entrevista, Maria Lucia Guimarães de Faria conversa com as poetas Marília Garcia e Masé Lemos. O papo, bastante informal, gira predominantemente em torno da produção poética das duas, mas, como ambas são doutoras em Letras, além de tradutoras, estas atividades correlatas vêm à tona em vários momentos. Os assuntos que animam a conversa vão desde o próprio ato de escrever – o quanto de premeditação e de espontaneidade ele comporta – e o engajamento metapoético que a poesia assume ao tomar a si mesma como objeto de reflexão, até as condições de recepção e circulação da poesia, os novos suportes, a cena poética atual e o inter-relacionamento entre os poetas contemporâneos. O instante presente é de muita permeabilidade entre as artes e de intercâmbio entre os fazeres humanos. Assim, o pensar sobre poesia é continuamente tomado por questões de natureza vária que aquecem e adensam o debate.

A segunda entrevista é a versão editada de uma longa conversa que Michel Riaudel travou com os corpos discente e docente do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, em mesa-redonda mediada por Dau Bastos e Nazir Can. Freqüentador assíduo dos trópicos há mais de quatro décadas, o brasilianista contou de suas iniciativas para que seus compatriotas nos compreendam melhor, entre as quais a edição de periódicos dedicados ao nosso país e a tradução de importantes autores nacionais. Também discorreu sobre sua formação acadêmica, que, devotada basicamente à literatura brasileira, inclui a defesa de uma tese que o tornou um dos maiores especialistas do mundo na obra de Ana Cristina Cesar. Por fim, sintetizou sua atuação na Sorbonne Université (ex-Paris IV), onde, juntamente com outros seis professores, acolhe pesquisadores de diferentes nações interessados na língua portuguesa e suas literaturas.

Resenhas

Em “O zero, o vazio e a positiva serenidade da poesia”, Antonio Aílton Santos Silva resenha *A serenidade do zero* (2018), destacando como a poeta carioca Alexandra Vieira de Almeida prisma o misterioso número, convocando para sua poematização um vasto campo de insinuações, que vão do vazio ao Tao, e ensinando a “tranquilidade de um zen-zero”, a quietude do “silêncio-zero” e a força pacificadora da circularidade magnética do zero.

Kely C. Pacheco registra a estreia em poesia de Leonardo Tonus com o livro *Agora vai ser assim* (2018). Sem título na capa mas um poema-convite intitulado “Entre”, o livro dramatiza e encena o desejo de migrar, os sonhos e expectativas da mudança, atropelados e dificultados pela rejeição ao estrangeiro, pela falta de acolhida e pela culpabilização dos refugiados. Apesar do desalento, a nota final da obra é uma sugestão de que voltemos ao zero – o zen-zero, quiçá

– para o restabelecimento de relações com o outro e com o mundo de forma a reeditar o amor.

Com o título “Religação da memória em versos”, Linda Kogure recebe a nova edição de *Eternidade humana* (2019), de Mário Catunda, que recebeu o acréscimo de 19 homenageados aos 63 da edição de 2018. Poetas, romancistas, pintores, filósofos, místicos, heróis, mitos, homens de gênios em geral integram a eclética galeria de retratos e perfis pintados em versos. Como resultado de exaustiva pesquisa, o autor apreende o traço proeminente de cada figurado, vinculando o presente ao passado, na tentativa, sugere a resenhista, de “precar o futuro”.

Luciana Borges apresenta *Oficina do vagaroso tempo* (2019), primeira incursão em contos de Glória Azevedo. O livro explicita sua temática lésbica na contracapa, mas o anúncio não quer excluir ou selecionar leitores, mas, sim, estabelecer um lugar específico de fala, a voz lesbiana na literatura, tradicionalmente marginalizada ou distorcida por excessiva erotização. A recomposição dessas “vozes-mulheres” é um projeto estético e político, porque, além da expressão artística, visa garantir representatividade a mulheres nem sempre abraçadas pelas fileiras feministas.

Em “Uma crônica da barbárie”, por fim, Rodrigo Neves assinala a publicação de *Sobre lutas e lágrimas: uma biografia de 2018* (2019), de Mário Magalhães. O segundo subtítulo do livro – “o ano em que o Brasil flertou com o apocalipse” – anuncia a disposição de traçar a síntese de um dos anos mais desoladores da recente história brasileira, entrelaçando literatura e jornalismo, combinando ensaio, crônica, reportagem e diário íntimo, para capturar “a quente” os eventos terríveis que vão do assassinato brutal da deputada Marielle Franco à máquina de *fake news* que substanciou a constituição do bolsonarismo.

ARTIGOS

ESCRITOS SOBRE ASPECTOS
DA LITERATURA

Uma fraca força messiânica: Gullar e Benjamin

Helano Ribeiro*

“O transfigurado em erro
A reciprocidade da figura
sem nome
A parte podre do corpo
no bico do algoz”

Josoaldo Lima Rêgo

Abertura para a chegada do messias

Messianismo, um conceito gestado na esperança universal da salvação, ao romper com o tempo histórico, surge alhures (*ailleurs*). Ele implica, assim, uma análise do profano e equilibra as dimensões necessárias para sua restauração: “O correlativo da crença de que ‘somente um Messias pode nos salvar é um estrondoso *De profundis* resultante de uma visão do mundo em estado de total desânimo”¹ (Liska: 2010, 11).

Etimologicamente a palavra *mesias* tem sua forma greco-romana do hebraico *mašiah* e do aramaico *mashina*. Foi traduzida para o grego como *crístós* e, finalmente, em sua forma latina, como *christus*. Literalmente, messias vem de um participio verbal significando “o

* Professor adjunto de Língua Alemã da Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

¹ “The correlative of the belief that ‘only a Messiah can save us’ is a resounding *De profundis* resulting from a vision of the world in a state of utter despondency”. (As traduções cujos originais aparecem em nota de rodapé são nossas.)

ungido”. Em sua gênese, o messias era remetido ao rei de Israel em sua cerimônia de investidura, ou seja, a unção levava o espírito divino ao rei. Assim, ele poderia ganhar forças para o governo de seu povo. Posteriormente, o unguido seria encarnado na figura da história que iria trazer a redenção do povo judeu:

Inicialmente, este foi o caso do rei Davi. Com o passar do tempo, no entanto, o termo parou de designar um personagem histórico específico e passou a se referir a um personagem desconhecido, por vir. Pode-se dizer que a “confiança” passou para a “esperança”² (Tosas: 2016, 26).

Com a morte do rei Davi, os judeus continuaram com a esperança da vinda de um messias que tomaria para si a restauração do governo do povo e de sua dinastia. Esse fato pressupõe duas funções quase opostas da restauração: de um lado, ela poderia significar a reestruturação da casa de Davi; por outro, a destruição do já existente e o nascimento de algo novo, o surgimento de uma nova era. Em ambos os casos, o messias será o elo condutor da salvação: “Quer dizer, a salvação não viria por si só, mas sim da mão do messias”³ (Tosas: 2016, 27).

A fé messiânica surge, então, nos enlaces da história em que o exílio, a morte e a devastação explodiram em um mundo cujas leis e entidades político-organizacionais se encontram aquém de uma possível reparação, ou, ao contrário, essas instituições são, elas mesmas, coadjuvantes da barbárie.

² “Inicialmente, este fue el caso del rey David. Con el paso del tiempo, sin embargo, el término dejó de designar a un personaje histórico concreto y pasó a referirse a un personaje desconocido, por venir. Podría decirse que de la ‘confianza’ se pasó a la ‘esperanza’”.

³ “Es decir, la salvación no vendría por sí sola, sino de la mano del mesías”.

Acontecerá, assim, um fim dos tempos em que a história será consumada e, dessa forma, irá abrir-se o cenário para a redenção. Haverá a reparação do mundo ou *tiqqún*. Nessa lógica, a chegada do messias não deve ser entendida como um processo natural do desenvolvimento da história, mas sim, sua própria interrupção, corte, recesso. O tempo messiânico se opõe ao histórico, sua entrada se dá com a suspensão de *chrónos*.

A sujeira ou o tempo que resta

O que falar do poema, do corpo do poema, do homem do poema, do corpo do homem do poema, do poema do corpo do homem, ou, como diria Ferreira Gullar em seu *Poema sujo* (1976):

Do corpo. Mas que é o corpo?
Meu corpo feito de carne e de osso.
Esse osso que não vejo, maxilares, costelas,
flexível armação que me sustenta no espaço
que não me deixa desabar como um saco
vazio
que guarda as vísceras todas
funcionando
como retortas e tubos
fazendo o sangue que faz a carne e o pensamento
e as palavras
e as mentiras
e os carinhos mais doces mais sacanas
mais sentidos
para explodir como uma galáxia
de leite

no centro de tuas coxas no fundo
de tua noite ávida.

(2016, 37)

Essa “explosão como uma galáxia de leite”, para que o poema aponte ao final, interrompe o tempo retilíneo (o orgasmo para, congela o instante), da história, da “noite ávida”, que por sua vez emerge no tempo-de-agora enquanto resto, esperma, ou, como o título do poema já indica, sujeira de um tempo que resta, se revelando em história sem “origem” ou *télos*.

O corpo, imagem fundamental no *Poema sujo*, surge, em grande medida, como uma força abstrata fabricante de memória, seja através de cheiros, sons, seja através de sabores. E, não raramente, essas sensações são cortadas pela violência do gozo, do sangue, da carne rasgada, da sujeira. Há em todo o poema de Gullar a impressão de um tempo anárquico, ou melhor, anômico, fora da lei: “perfeitamente fora / do rigor cronológico” (p. 34).

Esse corpo-memória irrompe, ainda, na experiência do exílio, nos anos longe do Brasil, entre 1971 e 1977, período em que a ditadura se fazia presente no país.⁴ Escrito em 1975, em Buenos Aires, *Poema sujo* já articulava, naquele momento, um passado de conflitos de tempos, de tempos conflituosos, o que quer dizer que *Poema sujo* se constrói a partir das memórias do sujeito desterrado, exilado não somente de sua terra, mas também de si mesmo.

A experiência do exílio é uma experiência da linguagem, da imagem e dos sentidos. Ela aponta para um espaço sem chão, mas

⁴ Gullar foi acusado pelo governo de ser um escritor subversivo, sobretudo por participar do Partido Comunista Brasileiro. Teve, desse modo, que se afastar do Brasil e exilou-se em vários países como URSS, Chile, Peru e, ao fim, Argentina.

que é o ponto de inflexão entre política e ética. Dessa forma, e talvez somente dessa maneira, a poesia de Ferreira Gullar se apresenta como resistência. Mais ainda, há, então, nessa paralisia do tempo cronológico, uma irrupção de um por-*vir*, um apelo silencioso e messiânico de reparação, ou seja, não se trata de nostalgia, mas de memória revolucionária. O tempo messiânico é o tempo que resta, ou como explica Giorgio Agamben em seu livro *O tempo que resta*. *Um comentário à carta aos Romanos*:

O resto é, portanto, ao mesmo tempo, um exceder do todo em relação à parte e da parte em relação ao todo, que funciona como uma máquina soteriológica muito especial. Como tal, o resto concerne apenas ao tempo messiânico e só existe nele (2016, 72).

Dito de outra forma, o tempo messiânico não é um tempo alternativo, uma espécie de *αἰών* (*aión*), mas sim um atraso do tempo em relação consigo mesmo. O tempo não pode ser capturado totalmente em sua essência; a ele sempre escapa algo de sujo: “a noite na Baixinha / não passa, não / transcorre: / apodrece” (Gullar: 2016, 61).

O tempo messiânico do poema se apresenta, assim, como um encontro do tempo que não coincide consigo mesmo. Sua representação jamais poderá ser dada, visto que, para representarmos o tempo, teríamos que o possuir, ou seja, sempre haverá um elemento nele mesmo que foge: “Como se o tempo / durante a noite / ficasse parado junto / com a escuridão e o cisco / debaixo dos móveis e / nos cantos da casa” (p. 58).

Esse tempo armado no poema é o tempo que o tempo nos dá para sua finalização, o tempo que usamos para a conclusão e concre-

tização da nossa representação do tempo, ou, como já nos apontou Agamben, é o tempo que resta, que é, também, a sujeira do tempo, o excesso, o tempo da suspensão messiânica.

Walter Benjamin: fraca força messiânica

A anamnese liberta as imagens de pensamento do seu cárcere a partir do momento de acesso aos cacos e fragmentos da memória. Essa mesma anamnese não é uma ação passiva, servil. No processo de resgate do passado, ela se mostra potente e transformadora do presente. A busca arqueológica (*ἀρχή*, que tanto pode significar “origem” quanto “poder”), entretanto, se depara, frequentemente, com o feio, o abjeto, ou com os restos do tempo. Assim, as imagens de pensamento de Walter Benjamin se revelam desencantadas com a linearidade de *chrónos*. Elas são, ao mesmo tempo, revolucionárias, suas ações vêm do fragmento enquanto não totalidade e estilhaço de interrupção do instante. Esses mesmos anjos entediados (fugitivos das ruínas e dos escombros) das imagens benjaminianas não se deixam encerrar em um estado de contemplação da história; ao contrário, buscam alegoricamente o momento da redenção.

O messianismo de Walter Benjamin é notoriamente político. Para ele, a redenção só poderá se dar quando a lei corrente do mundo for abolida. Assim, o Estado, entendido por ele como uma lei mítica (culpabilizadora e sem expiação), perde suas forças e dá passagem para a revolução proletária, ou a lei da ordem do divino. Em contraposição à *Gewalt*, violência da lei do Estado legitimada pela polícia, Benjamin coloca em cena a greve geral como encarnação da violência divina, que é uma força de lei anarquista e destituidora do Estado: “O poder mítico é, em si para si, poder sangrento sobre a vida nua, enquanto o poder divino, tomando como referência o vivo,

é puro poder sobre a vida. O primeiro exige sacrifícios, o segundo acolhe-os” (2013b, 79). Benjamin refere-se à “vida nua” (bloßes Leben), conceito caro a Giorgio Agamben na sua formulação em torno da biopolítica (o controle da vida política e sua redução à *zoé*, vida nua), em especial na análise sobre os campos de concentração, no livro *O que resta de Auschwitz*:

Pois não é mais a vida, não é mais a morte, é a produção de uma sobrevivida modulável e virtualmente infinita que constitui a prestação decisiva do biopoder de nosso tempo. Trata-se, no homem, de separar a cada vez a vida orgânica da vida animal, o não-humano do humano, o muçulmano da testemunha, a vida vegetativa, prolongada pelas técnicas de reanimação, da vida consciente, até um ponto limite que, como as fronteiras geopolíticas, permanece essencialmente móvel, recua segundo o progresso das tecnologias científicas ou políticas. A ambição suprema do biopoder é realizar no corpo humano a separação absoluta do vivente e do falante, de *zoè* e *biós*, do não-homem e do homem: a sobrevivida. (Agamben: 2008, 205).

Cada instante da história tem reservado em si uma centelha revolucionária. A tarefa da política messiânica de Benjamin é adentrar esse *Augenblick* (instante, relance de olho). Esse momento aniquilador, avassalador, é o que entendemos por paralisação messiânica da história, o que quer dizer, a tomada de poder da lei divina e suspensão da mítica.

A exploração política de Benjamin, ainda, não busca reacender o presente, mas sim provocar, nele próprio, o surgimento da

nova ordem. Desse modo, a história não é a base dessa nova lógica, mas sim o elemento fundamental que deve ser destruído. A *Erlösung* (redenção) só poderá acontecer se o fluxo contínuo da história for interrompido, permitindo a entrada dos seus excluídos; só assim será possível a preparação para a chegada do messias: “A consciência de destruir o contínuo da história é própria das classes revolucionárias no momento da sua ação” (Benjamin: 2013a, 18). Conceitos como “redenção” ou “salvação” surgem no trabalho político do messianismo de Walter Benjamin, em sua essência, do judaísmo. Este talvez seja um dos pontos mais discutidos em torno de seu fazer crítico: o aparente balanço entre messianismo e materialismo histórico.

Na segunda tese benjaminiana de seu conceito de história, é apontada uma fraca força messiânica ao lado do materialismo histórico: “Alguém na terra está à nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente. O materialista histórico sabe disso”⁵ (Benjamin: 1996, 223). Conforme Michael Löwy:

Mas o materialismo histórico não vai substituir suas intuições “antiprogredistas”, de inspiração romântica e messiânica: vai se articular com elas, assumindo assim uma qualidade crítica que o distingue radicalmente do marxismo “oficial” dominante na época (2005, 22).

⁵ Aqui optei pela tradução de Sérgio Paulo Rouanet, visto que a de João Barrento (uma “tênue força”) tira, de certa forma, o caráter severo da palavra alemã *schwach*, que é traduzida por Rouanet por “frágil”. No entanto, sigo em nome do nosso título e do que propomos com a tradução por “fraca”, que me parece um significado menos eufemístico. Com frequência, encontramos o adjetivo *schwach* traduzido em outros textos de/sobre Walter Benjamin por *débil* em espanhol, ou por *weak* em inglês, o que nos deixa confortável para deixarmos a opção por “fraca”.

Talvez a noção de “fraca força messiânica” da tese II seja a chave para Benjamin contemplar ao mesmo tempo a interrupção messiânica de uma história linear e homogênea, que seria fruto do marxismo positivista. O poder revolucionário do messianismo benjaminiano é, portanto, oriundo de uma “fraca força” que se revela em ausência de trabalho: essa fraca força inoperante (*argós*) é, no entanto, um jogo em torno da restituição da potencialidade não realizada da história, enquanto a lei é, ao mesmo tempo, abolida e preservada (daí a fragilidade, fraqueza da força messiânica): “Em outras palavras, enquanto está em ação, a lei não pode alcançar sua plenitude. Somente quando é desativada e, graças a isso, retorna ao estado de potência, consegue atingir seu cumprimento” (Tosas: 2016, 100). Para Giorgio Agamben, no tempo messiânico a lei será preservada em sua supressão. A potência reside exatamente em sua fragilidade/fraqueza/debilidade. Segundo Agamben a respeito da *Carta aos Romanos* de Paulo:

Nessa relação, o messiânico opera uma inversão análoga àquela que, segundo Scholem, caracteriza o *waw* conversivo: assim como, por efeito deste, o inacabado torna-se acabado e o acabado inacabado, do mesmo modo, aqui, a potência passa ao ato e alcança o seu *telos* não na forma da força e do *ergon*, mas naquela da *asthénéia*, da fraqueza. Paulo formula esse princípio de inversão messiânica da relação potência-ato na célebre passagem em que, enquanto pede ao Senhor para libertá-lo do espinho cravado na sua carne, ele só ouve responder: “a potência se cumpre na fraqueza” (*dýnamis en astheneía teleítai*: 2 Cor 12,9) – reforçado no versículo seguinte: “Quando sou fraco, então sou potente” (2016, 92).

Agamben explica o que é o *waw*:

O sistema hebraico distingue as formas verbais não tanto segundo os tempos (passado e futuro), quanto segundo os aspectos: acabado (que habitualmente se traduz com o passado) e inacabado (traduzido habitualmente com o futuro). No entanto, se coloca um *waw* (dito, por isso, inversivo ou conversivo) antes de uma forma do acabado, ela se transforma em inacabado e vice-versa (p. 92).

Essa assertiva não somente nos retira do passado, mas sim do que terá concernido a ele como uma possibilidade extraviada e um potencial não concretizado. O que jamais foi renovado permanece conosco, menos como insistente reverberação do que como apelo secretamente importuno.

A tese II de Benjamin, ainda, opera vacilante entre uma redenção individual e outra coletiva. Essa mesma tese contempla a redenção sob a égide da rememoração histórica das vítimas do passado, dos excluídos da história. Para Benjamin, no entanto, a rememoração do passado não basta para encerrar todas as injustiças da história. É preciso, segundo ele, que haja a redenção, a reparação do mundo ou *tiqqún*. Somente dessa forma todo o sofrimento silenciado poderá ter sua voz.

Os restos de Benjamin e Gullar

Realizar uma aproximação entre Walter Benjamin e Ferreira Gullar é tarefa relativamente fácil. Pelo menos em relação aos textos críticos de Gullar, sobre arte e sociedade, irá surgir, mencionado explicitamente, seu posicionamento teórico em torno da relação

arte/cultura de massa, com base na discussão da reprodutibilidade técnica da obra de arte de Walter Benjamin: “Tudo isso decorre, evidentemente, das técnicas de reprodução próprias à época industrial e assinala, como já observou Walter Benjamin, uma nova idade da arte” (1984, 123). Claro que Gullar se refere aqui, sem mencionar diretamente, ao citadíssimo texto de Benjamin “A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica”. Assim, conforme diz Benjamin: “Pode-se dizer, de um modo geral, que a técnica da reprodução liberta o objeto reproduzido do domínio da tradição. Na medida em que multiplica a reprodução, substitui a sua existência única pela sua existência em massa” (2017, 15).

E, se Benjamin ocupava-se com o cinema como o veículo fundamental para a educação das massas ou do proletariado (mas que também era a máquina de manipulação fascista), Gullar também via a dupla função, em seu tempo. A técnica, de um lado, poderia ser destruidora da aura, mas, por outro lado, também surgia como tendência que eleva a própria arte para outro nível:

A poesia concreta termina por aceitar a criação de textos por cérebros eletrônicos. Outras tendências da pintura convergem para o *industrial design*, para a arquitetura, para a estamperia de tecidos etc. De um modo ou de outro, tais experiências da arte erudita ou se perdem na inocuidade ou são absorvidas pelos vários setores da cultura de massa. A constatação de fenômenos como esses basta para mostrar o caráter irreversível do processo que gerou a cultura de massa e o irrealismo da posição daqueles que, explícita ou implicitamente, a ela se opõem (Gullar: 1984, 133).

Vanguarda e subdesenvolvimento, livro de Ferreira Gullar publicado em 1969, propõe um novo conceito de vanguarda estética e, ao mesmo tempo, problematiza o papel do artista no contexto da indústria cultural, para usar o termo de Adorno e Horkheimer. “Problemas estéticos da sociedade de massa”, ensaio que já havia sido escrito em 1965, foi incluído em *Vanguarda e subdesenvolvimento* quando este saiu no formato de livro. Ainda sobre a contribuição de Gullar para a entrada do pouco conhecido Walter Benjamin no cenário brasileiro, Maria Lúcia de Barros Camargo acrescenta no artigo intitulado “Resistência e crítica: revistas culturais brasileiras nos tempos da ditadura”, na *Revista Iberoamericana*, em uma nota de rodapé:

Dividido em 3 partes, o ensaio de Ferreira Gullar saiu nos números 5/6, 7 e 8 da Revista Civilização Brasileira, e posteriormente em livro. Nestes ensaios, o crítico e poeta toma como um dos suportes teóricos de sua argumentação o ensaio de Benjamin sobre a obra de arte a partir de uma edição francesa (não citada no livro), e menciona, via Ernst Fischer, o ensaio sobre Baudelaire, o que nos permite inferir que Gullar, como membro do conselho de Redação, tenha sido um dos responsáveis pela pioneira inclusão de Benjamin no número 19/20 da Revista (2004, 899).

Em “Problemas estéticos da sociedade de massa”, Ferreira Gullar aponta, sobretudo, para a natureza obtusa dos programas de televisão, que eram nada menos que resultado de uma demanda comercial de massa, de modo que Gullar conclui que a televisão é arte das massas, ou seja, puro mercado. Ele sustenta suas hipóteses a

partir de uma série de indagações da Escola de Frankfurt envolvendo questões sobre a relação da arte/artista e o capitalismo. Esse ensaio, de cunho menos ideológico que o de abertura do livro (“Vanguarda e subdesenvolvimento”), dilui o apelo marxista existente no outro, mas ainda procura mostrar o caráter político que a obra de arte possui. Sua leitura é algo parecida com o pedido de politização da estética proposta por Benjamin:

Se vale dizer que, em qualquer época, pode-se afirmar a natureza política da arte, cumpre acentuar que, na época atual, em que as características da sociedade humana tornam “mais política” a vida de cada indivíduo, o caráter político da arte assume papel preponderante (Gullar: 1984, 142).

Após o golpe militar de 1964, Ferreira Gullar abandona o uso de seu fazer poético como dispositivo para uma utópica revolução política. E, não obstante, a reunião de poemas de *Dentro da noite veloz*, obra datada de 1975, um ano anterior ao *Poema sujo*, ainda se revela como manifesto quase benjaminiano de politização da estética, como bem se vê no trecho do poema intitulado “Maio 1964”: “Há muitas famílias sem rumo esta tarde / nos subúrbios de ferro e gás / onde brinca irremida a infância da classe operária” (1979, 46). A politização da estética, no entanto, em cada verso do poema, impõe aqui, além de tudo, uma possibilidade de redenção, de estancamento do tempo e do resgate da voz daqueles silenciados pela ditadura militar. A suspensão de *chrónos*, que, no mesmo poema, já vem anunciada desde o início – “Na leiteria a tarde se reparte” (p. 46), provoca uma confusão/clivagem do tempo que interrompe e impede sua linearidade.

Os poemas do livro *Dentro da noite veloz* foram escritos entre os anos 1966 e 1975, período de desterro, longe de um país tomado pelos militares. No poema “O corpo” cabe a pergunta: qual o valor de se escrever sobre um passado saturnino? “De que vale tentar reconstruir com palavras / o que o verão levou / entre nuvens e risos / junto com o jornal velho pelos ares?” (p. 23). É que esse salto tigrino ao passado, ou esse salto à “origem”, *Ursprung* benjaminiano, só pode querer visar a algo que destroce o presente, visto que “a poesia é o presente” (p. 23) e ela mesma é capaz de fazer essa paralisação, interrupção (*Ausdrücklos*).

Apesar da proximidade da publicação de *Dentro da noite veloz* e *Poema sujo*, o teor social existente naquele vai cedendo cada vez mais lugar para o relato aparentemente individual deste. O que não significa que *Poema sujo* tenha se transformado em mero resgate memorialístico. Nele há um corpo individual, mas que é um corpo espectralmente revolucionário: “meu corpo nascido numa porta-e-janela da Rua dos Prazeres / ao lado de uma padaria / sob o signo de Virgo / sob as balas do 24º BC / na revolução de 30” (2016, 40).

Assim, parece que *Poema sujo*, poema-exílio, ou essa peleja do corpo com a linguagem, do embate do corpo com a história, ou da luta do corpo com a vida exilada, busca, a todo custo, um momento de redenção: “Apenas os índios vinham banhar-se / na praia do Jenipa-peiro, apenas eles / ouviam o vento nas árvores / e caminhavam por onde / hoje são avenidas e ruas, / sobrados cobertos de limo, cheios de redes e lembranças / na obscuridade. Mas desses índios timbiras nada resta, senão coisas contadas em livros / e alguns poemas em que se tenta / evocar a sobra dos guerreiros / com seu arco / ocultos entre as folhas” (p. 68).

É por isso que o tempo do poema não pode ser o do relógio ou o dos vencedores, mas um tempo anacrônico em que essa fraca força messiânica seja possível: “embora o tempo ali também não escorra, / não flua: bruxuleia / se debate / numa gaiola de sombras” (p. 60).

Dito de outra forma, o *Poema sujo*, ao abrir-se nesse espaçamento da saudade, desde o fora do exílio nesse dentro dos restos de São Luís, permite, através desse gesto (quase brechtiano, mas também quase kafkiano) anacrônico, anômico e, ao mesmo tempo, messiânico, entregar seu nome, ou melhor, o corpo do nome, o nome do corpo, pois: “sem ele não há José de Ribamar Ferreira / não há Ferreira Gullar” (p. 30).

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz (Homo sacer II)*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- _____. *O tempo que resta. Um comentário à carta aos Romanos*. Tradução de Davi Pessoa e Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- _____. “Sobre a crítica do poder como violência”. In: _____. *O anjo da história*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013a.
- _____. “Sobre o conceito de história”. In: _____. *O anjo da história*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013b.
- _____. “A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica”. In: _____. *Estética e Sociologia da arte*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. “Resistência e crítica: revistas culturais brasileiras nos tempos da ditadura”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXX, n. 208-209, jul.-dez. 2004, pp. 891-913.
- GULLAR, Ferreira. *Dentro da noite veloz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- _____. “Problemas estéticos na sociedade de massa”. In: _____. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.
- _____. *Poema sujo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005.

- LISKA, Vivian. "Messianism and the law". In: WITTE, Bernd; SOLIBAKKE, Karl; MORGENROTH, Claas; BORSÒ, Vittoria (orgs.). *Benjamin – Agamben. Politics, Messianism, Kabbalah*. Würzburg: K&N, 2010.
- TOSAS, Mar Rosàs. *Mesianismo en la filosofía contemporánea. De Benjamin a Derrida*. Barcelona: Herder, 2016.

Resumo

Este artigo é uma proposta de investigação de dois autores messiânicos: Walter Benjamin e o poeta Ferreira Gullar. Gullar, bem ao entender da exigência de Benjamin de busca de Redenção (*Erlösung*), insere, com frequência, em sua poesia, os excluídos de uma história contínua, progressiva e dos vencedores. Esse messianismo, no entanto, é fraco, débil, vem balanceado por uma força complementar oriunda de potentes imagens dialéticas do materialismo histórico.

Palavras-chave: sujeira; messianismo; Benjamin; Gullar.

Abstract

This article is a research proposal of investigation of two messianic authors: Walter Benjamin and the poet Ferreira Gullar. Gullar, in accordance with Benjamin's quest for Redemption (*Erlösung*), often inserts in his poetry those excluded from a continuous, progressive history of victors. This Messianism, however, is weak, fragile, balanced by a complementary force derived from powerful dialectical images of historical materialism.

Keywords: dirt; messianism; Benjamin; Gullar.

O crime do Cais do Valongo: quando a saga da diversidade negra se projeta para a contemporaneidade

José Luiz Matias*

“A história e o conhecimento do povo negro são tesouros riquíssimos que precisam ser descobertos e aproveitados por toda a nação”.

Eliana Alves Cruz

Dentre as múltiplas manifestações que compõem o cenário artístico brasileiro, especialmente aquelas voltadas para a diversidade, a produção literária das escritoras negras se destaca como um dos campos mais questionadores. Não à toa, Fernanda Rodrigues Miranda afirma que “a literatura brasileira de autoria negra e sua respectiva crítica têm problematizado a fundo a questão dos apagamentos e silenciamentos que historicamente compõe o texto nacional canônico” (2019, 214). Mais adiante a autora complementa seu pensamento mencionando que “o apagamento/silenciamento da autoria negra é epistêmico, histórico e concreto” (p. 215).

A mesma autora pontifica que, sendo o romance o gênero literário que contribui mais significativamente para a construção da identidade nacional, algumas escritoras negras vêm rompendo esse apagamento/silenciamento, investindo principalmente naquelas expressões textuais que realizam a revisão cultural da negritude

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

no Brasil (p. 221). Com essa atitude voltada para a intelectualidade feminista, se dissolvem posturas indesejadas mediante as quais as mulheres negras sejam representadas pela “iconografia de corpos”, ou seja, sexualmente bem dotadas, e pelo “erotismo primitivo e desenfreado” (Hooks: 1984, 48).

Na contrapartida, despontam diversas intelectuais negras que continuam se empenhando na luta para publicar suas obras em coletivos e editoras independentes, reunindo um acervo expressivo, porém ainda com dificuldades para conquistar melhor distribuição de sua produção literária junto ao grande público, muitas vezes ficando restrita ao ambiente acadêmico, que continua receptivo a torná-las conhecidas e a estudar seus trabalhos. É entre essas obras que se inscreve o romance *O crime do Cais do Valongo*, de Eliana Alves Cruz, trazendo uma perspectiva diferenciada relativa à interpretação da história de negras e negros egressos das nações da África, ao tratar da questão do escravismo no Brasil, situação representativa da diáspora mais pungente de que se tem notícia na História Universal.

A magia do Cais do Valongo e arrabaldes

Registre-se, como aspecto relevante descrito na narrativa, a apropriação do espaço onde é construída a trama. Além do Cais do Valongo que, nos dias atuais, tornou-se célebre pela descoberta do sítio arqueológico recentemente declarado pela Unesco como Patrimônio Mundial da Humanidade, os personagens circulam pelas adjacências, como o Cemitério dos Pretos Novos, a Pedra do Sal, a Praia de Dom Manoel, o Cais Pharoux, a Rua Direita e outros lugares na área central da cidade. Também se configuram nos relatos logradouros mais distantes, como o Caminho de São Cristóvão e o bairro de Botafogo, onde se instalavam a elite e a aristocracia. Em

Andaraí Grande ficavam as chácaras que as famílias mais abonadas utilizavam como casas de campo, especialmente em épocas festivas.

A amplitude com que se esboça essa cartografia marca a onipresença dos personagens no ambiente, garantindo, assim, a fidelidade da descrição dos arrabaldes do Rio de Janeiro nas priscas eras do período joanino. Tal cuidado é fruto do trabalho de pesquisa, ao se procurar manter a cenarização compatível com o sítio histórico e, ao mesmo tempo, propiciar certa dose de mistério que circunda o crime mencionado no título do romance.

Por ser onde as negras e os negros escravizados aportavam no Rio de Janeiro para serem comercializados como mercadoria nos armazéns, o Cais do Valongo ganhou relevância para a comunidade negra, tornando-se alvo de respeito e veneração para os afrodescendentes, pois representa um monumento importante da herança africana no Brasil.

A propósito dessa questão de representação do Cais do Valongo e arredores, podemos nos apoiar em Michel de Certeau, que considera haver dois tipos de relatos de espaço: aqueles que o consideram como mapa, no sentido de dar a conhecer a ordem dos lugares, e aqueles que são reconhecidos como percurso, por manifestarem os movimentos, identificarem os processos neles desenvolvidos e fazerem experienciar as intercorrências existentes naquele espaço (2000, 203).

Da maneira que se constrói o romance, o espaço compreendido pelo Rio de Janeiro daquela época é extraído da arqueologia para projetar-se na saga dos escravizados que o palmilharam, desde a chegada ao Cais do Valongo – perdendo o rumo da história por terem sido arrancados de sua terra natal –, até as andanças nas ruas coloniais, vergados sob o peso de suas incontáveis tarefas. Então, o

que se verifica na escritura do presente romance, na perspectiva de Michel de Certeau, é a convivência dos mapeamentos com os percursos, para compor o cenário onde se inaugura a nova história desses escravizados no complexo ambiente do Rio de Janeiro de antanho.

A trama: encruzilhada entre história e ficção

O romance, segundo a expressão de Luiz Antônio Simas (2019), é uma “encruzilhada entre a história e a ficção”, à medida que se constata serem seus conteúdos formatados mediante pesquisa intensiva, provenientes de subsídios buscados em Moçambique, onde a autora pôde, inclusive, recuperar a história de sua ancestralidade, para compor a origem dos personagens, além de dados colhidos em fontes históricas do Rio de Janeiro.

Por conta dessa encruzilhada entre história e ficção, se reconhece ao longo do fluxo narrativo o uso oportuno do *flashback*, com a interpenetração de várias outras histórias amalgamadas em segmentos paralelos, esvaziando totalmente a possibilidade de haver cronologia linear dos fatos. Para o leitor fica a impressão de simultaneísmo, ou seja: os acontecimentos se metamorfoseiam na escritura, à proporção que surgem na tessitura dos narradores Muana Lómuè e Nuno Alcântara Martinho. Assim, a narrativa é desfiada por esses dois narradores ao exercerem a observação arguta dos fatos ocorridos a seu redor e os recontarem, à feição do narrador benjaminiano, que “retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas às experiências dos seus ouvintes” (Benjamin: 1994, 201).

Muana Lómuè é negra escravizada de origem moçambicana, que possui mediunidade muito desenvolvida e, portanto, em condições de cultivar a convivência com os espíritos, especialmente

com seus ancestrais e aqueles com quem se encontra ao longo da existência. Ela sabe ler e escrever, mas não pode revelar essas competências adquiridas enquanto trabalha no Lazareto. Caso fosse descoberta, seria castigada, uma vez que tal prerrogativa não poderia ser desfrutada por pessoas escravizadas. Até mesmo muitos senhores e proprietários não tinham domínio de leitura e escrita e odiavam descobrir que os escravizados tinham conhecimento acima do deles. Queriam-nos exclusivamente para atividades subalternas e braçais.

Adiche Mbembe retrata com nitidez a situação dos escravizados como uma das primeiras manifestações de biopoder, ou seja, o completo domínio do colonizador sobre o outro, a ponto de lhe infligir uma tripla perda: do seu lar (a terra natal), dos direitos sobre o próprio corpo e de seu *status* político (o esvaziamento de sua cidadania). Segundo o mesmo autor, “essa tripla perda equivale a uma dominação absoluta, uma alienação de nascença e uma morte social (que é expulsão fora da humanidade)” (2018, 27), tornando “a vida do escravo, em muitos aspectos, [...] uma forma de morte-em-vida” (p. 29). Portanto, para mantê-lo como sua propriedade, o senhor precisava esvaziar os traços de subjetividade do escravizado, não lhe permitindo conhecimentos que estivessem acima de seu repertório.

Nuno de Alcântara Martinho é mestiço, denominado pelos portugueses como “mazombo”, ou seja, filho de português e mãe negra, nascido na colônia. Ele é livreiro e deseja abrir sua casa comercial, onde possa comercializar livros e também bebidas, já que é apreciador de bons vinhos e comidas. É a versão, na época joanina, da esperteza carioca, por sua habilidade em lidar com os poderosos daquele tempo, em proveito de suas armações.

A narradora e o narrador mencionados são testemunhas das circunstâncias do assassinato de Bernardo Lourenço Vianna, o

Barão de Mata-Cavalos, comerciante que enriqueceu com a venda de escravos em seu depósito no Valongo, com as diárias dos usuários da Hospedaria Vale Longo, existente nas proximidades do Cais, com agiotagem e outras atividades propícias àquela época, nem sempre muito honestas.

O cadáver do comerciante fora encontrado envolto numa colcha e dentro de um caixote, já em avançado estado de decomposição, com a faca enterrada na barriga e duas partes do corpo decepadas. Diante do mistério que cercava sua morte, foi considerado o defunto mais estranho da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro naquela época. Paulo Fernandes Viana, o Intendente-Geral da Polícia, é um dos personagens que realmente existiu durante a época joanina. Como a maior autoridade policial, a ele cabia investigar a morte do comerciante que, por sinal, seria também seu primo. O policial logo levanta suspeita sobre os negros que o comerciante mantinha sob seus serviços:

- Muana Lómuè tem porte altivo e forte personalidade, por isso Bernardo a apresenta como mucama durante seus contatos sociais. Além de atuar nos serviços domésticos da Hospedaria, costuma levar anúncios do patrão a serem publicados na *Gazeta do Rio de Janeiro*;

- Roza é cozinheira da Hospedaria; além de preparar pratos deliciosos, conhece a magia dos temperos e os utiliza quando necessário. Ela era maltratada cotidianamente por D. Ignácia, a mulher de Bernardo. Além disso, foi diversas vezes açoitada e estuprada pelo comerciante, ainda mais após o falecimento de sua esposa;

- Marianno Benguella é o terceiro escravizado que vivia próximo do comerciante. É encarregado dos serviços de limpeza e

capina, inclusive da chácara de Bernardo em Andaraí Grande. Além dessas atividades, também sabe costurar. Corre grande risco por ser homossexual, pois naquela época tal opção era alvo de severa repressão, como ocorreu com Joaquim Mani Congo, que foi mergulhado em água fervente. Entretanto, o fato de ser discreto não o impede de ser chamado de "chimbando" nas ruas por onde passa.

Ao lado desses suspeitos em potencial, o Intendente desconfia também de Nuno. O livreiro contraíra havia muito tempo a dívida de quase um conto de réis com Bernardo e, como não via meios de recebê-la, o comerciante contratou alguns capatazes para lhe aplicar um terrível corretivo e ainda deixá-lo jurado de morte. Nuno foi socorrido por Tereza Nagô, por quem se apaixonou. Tereza era negra de ganho e, durante a atividade de "venda de bananas, laranjas, azeite de carrapato, bolo, cuscuz" (Cruz: 2018, 37) para sua senhora, conseguiu reunir o suficiente para mais tarde conquistar sua carta de alforria. Entretanto, sua proprietária recusou lhe conceder a alforria, o que fez Nuno armar, mais tarde, um estratagema junto ao Intendente para conseguir graça real para Tereza e alforria para os escravos do falecido Bernardo (p. 187).

Constando na lista de suspeitos do Intendente, Nuno consegue, com sua verve, afastar a desconfiança do policial, alegando não ter coragem suficiente para cometer assassinato, mesmo que fosse "o ensebado, sovina, escroque, chantagista, zângano [agiota desonesto, fraudulento], violento, cruel e despudorado Bernardo Lourenço Vianna", que era antipatizado por inúmeros habitantes do Rio de Janeiro (p. 97).

Apesar de manter sob controle a suspeita do Intendente, Nuno ainda corre perigo, agora devido à prova de ordem material. Os

bens de Bernardo seriam leiloados e, entre eles, estavam as letras de câmbio que comprovavam a dívida. Por isso era preciso recuperá-las, antes de chegarem às mãos do novo proprietário. O livreiro combina de ir com o Intendente e com um oficial da guarda à Hospedaria Vale Longo, quando os policiais fossem fiscalizar os bens do falecido antes do leilão. O oficial ficaria lá para tomar conta dos bens até o leilão.

Na Hospedaria, os três aproveitaram para comer o famoso ensopado da Roza, regado do excelente vinho do falecido Bernardo. A farta refeição os deixa sonolentos. Nuno aproveita a prostração dos policiais para procurar a prova de sua dívida, mas não consegue encontrá-la. Para sua surpresa, Muana surge de posse das letras de câmbio e as queima numa panela, não sem antes combinar com Nuno que ele esconderia o baú com seus escritos na casa do livreiro. Ainda zonzos, os três comensais ouvem a confissão dos três escravizados, porém sem atinar com o mérito do que é falado:

- Marianno diz ter costurado a colcha de retalhos aos poucos, para servir de mortalha para Bernardo e, ao terminá-la, o matou em pensamento;

- Roza confessa o seguinte: “Eu cravei aquele punhal. Não importa que já estivesse morto. Eu arranquei dele a arma suja que usava para entrar em mim e cravei o punhal naquela barriga que comia minha comida” (p. 147);

- Muana finaliza: “Eu também matei o senhor. Eu o condenei ao mesmo destino que ele e seus iguais ajudaram outros a encontrar. E mostrou o dedo mínimo do senhor Bernardo Lourenço Vianna” (p. 147).

No outro dia, quando despertaram de sua letargia, apenas Nuno se recordava de algo. O Intendente e o guarda não se lembra-

vam de nada. Pensando no que Roza teria posto naquela comida, Nuno conclui: “ninguém é o que parece” (p. 157).

Muana e Nuno: quando o passado se projeta na atualidade

À medida que a trama é desenvolvida, na abertura de cada capítulo surgem notas aparentemente extraídas dos jornais da época, com predomínio daquelas veiculadas pela *Gazeta do Rio de Janeiro*. A ortografia e a fraseologia adotadas nessas ilustrações contribuem para a verossimilhança dos fatos contextualizados na narrativa.

Muana é estimulada por Mr. Toole, professor de inglês que teria vindo exercer sua profissão no Brasil, a contar e escrever sua história de vida, desde a época de Moçambique. Ela é filha de Mutandi e Atinfa, nascida na aldeia da nação Macua-Lómuè, próxima ao Monte Namuli. Quando menina, vivia livre brincando com o amigo Umpulla, que depois se tornou seu grande amor. Venera a deusa Nipele, Grande Mãe Macua, cujo nome significa “seio que alimenta, que dá vida”. Dentro da cosmogonia de sua nação, Nipele criou a humanidade a partir das raízes do Embondeiro (Baobá) que existia no Monte Namuli, quando seus quatro filhos desceram o monte para humanizar os territórios que vão do norte do Rio Zambeze até o sul da Tanzânia.

Vale registrar a importância da cosmogonia para firmar a identidade e a autoestima das negras e dos negros escravizados que, assim, não perdiam totalmente a ligação com suas origens. No caso de Muana, ao longo de sua trajetória durante o aprisionamento e vinda para o Brasil, já havia sido obrigada a converter-se ao islamismo e ao catolicismo. Porém nunca rompeu o elo com Nipele, sua crença maior. O desenvolvimento de sua espiritualidade lhe permite ter visões com espíritos e se transportar à dimensão do pós-vida. Acontece até

mesmo antes de essa legião de espíritos se unir em torno de Muana para protegê-la das ameaças enfrentadas no cotidiano.

O romance atinge seu clímax quando Bernardo Vianna, após a viuvez, se empenha em cortejar Emerenciana Campelo D'Ávila, que o aceita, mesmo lhe tendo asco, pois precisa do casamento de conveniência para salvar a família da situação financeira difícil em que estavam. Durante a festa de noivado se evidencia o contraste entre eles na narração de Muana: “Ela possuía um rosto angelical, com profundos olhos azuis, cabelos cor de mel, faces rosadas e delicadas mãos”. Bernardo é descrito “sempre com a mesma aparência gordurosa, vestido como quem se esforça para estar na última moda, mas o máximo que consegue é copiar o modelo de uma década antes” (p. 158).

Durante a festa de noivado, enquanto todos se encantam com a interpretação de Maria Joaquina da Conceição Lapinha, cantora negra que viveu efetivamente naquela época e obteve enorme sucesso, Muana observa que Emerenciana sai disfarçadamente para se encontrar com o amante, Alceu Coimbra, no pomar. A moça era conhecida pelo povo com o apelido de “Hora da sesta”, pois aproveitava o sono da tarde dos pais para encontro com seus amantes no fundo do palacete onde moravam.

Muana descreve também que, em outro momento, após a festa, Bernardo se viu diante de Emerenciana, sem a presença dos pais, e tentou forçá-la, imobilizando-a contra a parede. Ela tentava evitá-lo, mas a luta estava ficando cada vez mais difícil para a infeliz noiva. De repente, surge Alceu Coimbra e, na expressão entre Emerenciana e o moço, Bernardo percebe tudo: os dois se amam. O comerciante agride Alceu com uma tábua, monta em sua carroça para fugir em direção ao Valongo. Era noite chuvosa, Alceu o alcança,

os dois se engalfinham no chão enlameado, e o amante consegue estrangular Bernardo. Feito isso, acomoda o cadáver num caixote, transporta-o até a Rua Detrás do Hospício e o deixa abandonado no local. Eis como Muana descreve a cena:

Acompanhei todos os acontecimentos levada pelo meu cortejo do outro mundo, em espírito. Assim como Roza e Marianno que, movidos pelo rancor represado, fizeram o que disseram ao Intendente, ao senhor Nuno Moutinho e ao guarda quando foram à hospedaria (p. 177-8).

A vidente dá a entender que os corpos físicos dela, de Roza e de Marianno ficaram onde deveriam estar para estabelecer seu álibi, mas seus espíritos acompanharam os acontecimentos da cena do crime e perpetraram sua vingança contra Bernardo, conforme declarado ao Intendente, que, por estar encantado pela comida da Roza, não teve condições de processar a confissão.

Considerações finais

O crime do Cais do Valongo permite algumas constatações que não se reduzem apenas ao aparente tema central do assassinato de Bernardo Lourenço Vianna e seus desdobramentos para desvendar o misterioso crime. Na realidade, o romance tem como foco principal o crime de lesa-humanidade perpetrado contra as diversas etnias provenientes das nações africanas. Com sua atuação personalíssima de mulher escravizada, mas insubmissa, que aprende a ler e a escrever em ambiente totalmente hostil, Muana Lómuè simboliza a luta das intelectuais negras diante dos desafios para sua afirmação no panorama literário brasileiro. Conforme observa André Luís Mourão de Uzêda:

Em *O crime do Cais do Valongo*, não só temos as vozes ativas de um mestiço nascido liberto e de uma escravizada africana, como ambos dominam as competências da leitura e da escrita. São, portanto, apesar das condições adversas em que se encontram, de fato protagonistas de suas próprias vidas. Nesse sentido, sua escrita soma-se a uma nova vertente da literatura brasileira contemporânea, em que a voz passiva dos “representados” dá lugar à voz ativa da representatividade, como ocorre em *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, ou na ficção de Conceição Evaristo (2019, 2).

Percebido nessa perspectiva crítica, o estigma da afirmação no campo literário se projeta para a própria situação dos afro-brasileiros e das afro-brasileiras na contemporaneidade, ao revelar as múltiplas questões que afetam a diversidade sociocultural no país.

Sem intenção de estabelecer qualquer sequência rígida no enfoque dessas questões, verifica-se que a primeira delas está vinculada à necessidade de se preservarem a história e a cultura afro-brasileira, criando meios de sua disseminação pelo país, em procedimento contrário ao que ocorre na historiografia oficial. A imagem com que, via de regra, se retratam as negras e os negros escravizados é de acomodada submissão. Raras são as oportunidades em que são veiculadas as diversas rebeliões deflagradas em empedernidos focos de resistência contra o escravismo, como os inúmeros quilombos, sendo o mais célebre o Quilombo dos Palmares, nos anos 1600. Além dele, houve na Bahia a Conjuração dos Alfaiates (1798) e a Revolta dos Malês (1835), que, apesar de derrotadas, mostram inequivocamente a reação da negritude contra o cativo.

Entretanto, a narrativa oficial se atém a configurar os escravizados como pessoas à espera de decisões paternalísticas mediante as leis gestadas no seio da elite brasileira, para abrandar a exploração de sua mão de obra. Aliás, a tão festejada Lei Áurea de outros tempos passou a não mais representar o ícone da liberdade, quando se constatou o fato de ela não vir acompanhada de garantias que assegurassem um mínimo de dignidade aos recém-libertos. Entregues à própria sorte, passaram a perambular principalmente pelas estradas do interior do país, sem ter como garantir seu sustento com trabalho remunerado. É o caso de os afrodescendentes continuarem a estratégia de resistência, como ocorre no romance, a fim de fazer frente às forças que queiram subalternizá-los em função de sua origem histórica.

Como acontece alegoricamente no romance, quando Muana, Nuno, Roza e Marianno unem suas habilidades para superarem o domínio senhorial de Bernardo, instaura-se, na mobilização impositiva das competências dos afrodescendentes, a saída para as ações afirmativas que os levem a conquistar maior autonomia e reconhecimento no sentido de rechaçar a desigualdade estrutural existente na sociedade brasileira. Inscrevem-se entre essas ações a luta pela superação das injustiças cometidas durante o regime escravista e a conquista de direitos que foram sequestrados desde a diáspora negra. Como quer André Luís Mourão de Uzêda, a escravidão é o verdadeiro crime revelado pelo romance de Eliana Alves Cruz (2019, 3).

Outra vertente de luta espelhada no romance é a inconformidade diante das tentativas de repressão contra as manifestações religiosas, artísticas e sociais de afrodescendentes. Verifica-se, inclusive na mídia destinada às camadas populares, o interesse em se mostrarem tais manifestações com alta dose de exotismo depre-

ciativo. Por exemplo, o *status* de religiosidade aceita socialmente é reservado apenas para crenças de origem judaico-cristã, em detrimento daquelas de raiz africana, satanizadas com base no pavoroso preconceito cultivado por algumas seitas nas quais prevalece um fanatismo cruel, afastado, inclusive, dos próprios princípios cristãos que afirmam respeitar.

No romance, *Muana*, com sua mediunidade, consegue ter a seu lado para orientar seus caminhos “o cortejo formado pelos espíritos de Mamatundu, seus irmãos, seu pai, sua mãe, Sofia e o escravo das Tamarineiras”, além de contar com a proteção de Nipele, a deusa de sua maior devoção (p. 162). Esse apelo ao sagrado mostra a potência mística da protagonista e narradora, deixando entrever que a magnitude de sua presença não se limita apenas às lides terrenas, mas possui, sim, forte ligação com a ancestralidade. Conforme assinala Luiz Antonio Simas (2019):

O que a autora faz é dominar com maestria os códigos de percepção de mundo dos subalternizados, entendendo a ancestralidade, o corpo mítico como modelador de condutas e os procedimentos de ligação entre o visível e o invisível, expressos em toda sorte de mandingas, como componentes de sofisticada cosmogonia e dos modos de invenção da vida dos povos saídos das Áfricas.

A ligação entre o visível e o invisível ocorre também na revelação de que Mr. Toole, a quem *Muana* contara a história de sua vida, é o espírito que vinha visitá-la sempre à noite, para agir como um demiurgo a fim de despertar nela o sentido da ressignificação de sua

história como meio de afirmação da subjetividade dos escravizados, mesmo no ambiente deletério da escravidão.

Como se depreende, múltiplas são as possibilidades de interpretação oferecidas por *O crime do Cais do Valongo*. Portanto, quem o considerar, desavisadamente, apenas na perspectiva de mais um romance policial dos tempos do Brasil Colônia, estará perdendo um referencial importante sobre as multifacetadas situações vivenciadas desde aqueles tempos pelo povo negro e seus descendentes, com profundos reflexos na contemporaneidade.

Desde que apreciado com a devida consideração, o romance de Eliana Alves Cruz se constitui em mais um precioso elemento de reflexão em torno dos fatores culturais envolvidos no papel político da população negra na realidade brasileira. Trata-se de texto consistente que une ficção e realidade de maneira harmônica, conseguindo, assim, manter um dos princípios mais caros a Patrícia Collins, expoente do pensamento feminista negro: fundir o trabalho intelectual ao ativismo, no sentido de promover a justiça social (2019: 26), expectativa a alcançar a adesão da intelectualidade negra em nível universal, apesar dos entraves interpostos pelo racismo estrutural.

Referências

- BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 197-221.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2000.
- COLLINS, Patricia Hill. “Pensamento feminista negro (trecho)”. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. *Suplemento Pernambuco*, Recife, nº 160, jun. 2019. Inéditos, pp. 26-7.
- CRUZ, Eliana Alves. *O crime do Cais do Valongo*. Rio de Janeiro: Malê, 2018.
- HOOKS, Bell. *Feminist theory: from margin to center*. Boston: South End, 1984. [Tradução livre de Fernanda Rodrigues Miranda].
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução de Renato Santini. São Paulo: N-1, 2018.
- MIRANDA, Fernanda Rodrigues. “Narrativa e experiência histórica nos romances de autoras negras brasileiras: silêncios prescritos”. *Revista Crioula*, São Paulo, nº 23, pp. 213-229, 1. sem. 2019.
- OLIVEIRA, Flávia. “Apresentação”. In: CRUZ, Eliana Alves. *O crime do Cais do Valongo*. Rio de Janeiro: Malê, 2018, p. 1.
- SIMAS, Luiz Antonio. “O crime do Cais do Valongo é literatura da melhor qualidade”. *Literafro*. Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/literafro/resenhas/ficcao/1189-o-crime-do-cais-do-valongo-e-literatura-da-melhor-qualidade>>. Acesso em: 28 ago. 2019.

UZÊDA, André Luís Mourão de. “Eliane Alves Cruz: *O crime do Cais do Valongo*”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, nº 57, 2019, pp. 1-4.

Resumo

A princípio confundido com um romance policial, *O crime do Cais do Valongo*, de Eliana Alves Cruz, extrapola em muito essa visão reducionista. A narrativa desafia histórias contadas pela africana Muana Lómuè e pelo mestiço Nuno Alcântara Moutinho, com o protagonismo das negras e dos negros escravizados, tendo como ambientação as nações da África e o Rio de Janeiro dos tempos coloniais. Como esclarece Flávia Oliveira (2018), “o livro viaja a uma África de diversidade étnica e cultural ainda desconhecida no Brasil”, para ressignificar as relações entre a opressão senhorial e a resistência dos escravizados. Tal postura vem contrariar textos ou “documentos” históricos que, em diversas oportunidades, enunciam uma acomodada submissão de escravizados em terras brasileiras. Assim, o presente romance contribui para ajudar a “entender as partes do passado que permanecem produzindo os embates contemporâneos”, no sentido de romper com o discurso silenciado ou interdito do negro na literatura brasileira, conforme reitera Fernanda Rodrigues Miranda (2019).

Palavras-chave: O crime do Cais do Valongo; resistência dos escravizados; diversidade étnica e cultural.

Abstract

At first misunderstood as a detective novel, *O crime do Cais do Valongo*, by Eliana Alves Cruz, exceeds this reductionist view. Considering slaves as main characters, the novel reveals stories by Muana Lómuè and Nuno Alcântara Moutinho, since the ancient nations of Africa to Rio de Janeiro at colonial times. As explained by Flávia Oliveira (2018), “the novel travels to an Africa of ethnic and cultural diversity still unknown in Brazil”, to re-signify the relationship between landowners’ oppression and slaves’ resistance. This statement goes against to historical texts or “documents” that enunciate, on several occasions, a comfortable submission of slaves in Brazil. Thus, the present novel helps to “understand the past that will continue to make contemporary clashes” in order to break the silenced or

banned participation of black people on Brazilian literature, as reiterated by Fernanda Rodrigues Miranda (2019).

Keywords: *O crime do Cais do Valongo*; resistance of the slaves; ethnic and cultural diversity.

A crítica isomórfica de Haroldo de Campos

Max Lima da Silva*

“A novidade, novidade do material e do procedimento, é indispensável para toda obra poética”.

Vladimir Maiakóvski

Campos gerais

Dedicar-se a múltiplas tarefas de um mesmo âmbito não mais configura alguma novidade ou motivo de fascínio, seja lá qual for a ocupação do indivíduo que as exerce. Tomemos como campo geral a literatura; não é difícil citar nomes que tenham se dedicado simultaneamente à tarefa crítica, à produção literária e à tradução, para dar um exemplo. Baudelaire, para citar apenas um autor, destacou-se não apenas pelas suas traduções de Edgar Allan Poe, mas também pela extraordinária qualidade de sua produção literária, bem como por sua engenhosa crítica *parcial*. Nesse contexto, fazer um elogio da produção intelectual de Haroldo de Campos (1929-2003), poeta, tradutor e crítico literário brasileiro, representa puro e entediante exercício de repetição de uma tradição que é antiga e já não guarda mais nenhum frescor. A capacidade múltipla de criar, cotejar criticamente e mesmo produzir um texto literário relevante já não nos choca mais e, possivelmente, já não chocava em 1845,

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

quando Baudelaire, nosso querido exemplo, trazia a público seu primeiro ensaio crítico.

No entanto, há uma possível perspectiva para o vislumbrar da produção de Haroldo de Campos que deve causar aos menos conhecedores de sua obra uma espécie de curiosidade: no universo desse pensador, crítica, tradução e produção poética assumem um estatuto isomórfico; elas deixam de ser exercícios individuais para se firmarem como epifanias umas das outras, impregnando quaisquer escritos com um dinamismo metamórfico. Essa referida mutação, no entanto, não é desorganizada e aleatória; ela surge a partir de uma consistente perspectiva crítica, através da adoção de uma ideia do que é o objeto literário.

Para Haroldo, é cara a ideia do texto como procedimento, como manejo de palavra. “Poe, engenheiro de avessos”, “O texto como produção”, “Mário de Andrade: a imaginação estrutural” são apenas alguns títulos de ensaios de HC em que se pode perceber qual é a matéria de interesse analítico do autor. Não se trata propriamente de uma matéria, mas de uma relação de matérias. Em seu universo crítico, grosso modo, o que está em jogo é a relação entre a matéria e o procedimento que lhe deu a forma. As formas comunicam.

Uma síntese tão breve e generalizada pode fazer pousar sobre os ombros desse poeta-crítico o epíteto de “formalista”. De fato, toda a obra de HC presta algum tributo aos formalistas russos. Não se trata aqui de especulação: em inúmeros ensaios, em particular naqueles que serviram de manifesto para a poesia concreta, da qual Haroldo foi grande precursor, o crítico-poeta traz à tona a relevância e contribuição dos formalistas russos para o estudo do verso:

A poesia, como invenção de formas, sente as mesmas premissas que as outras artes afins [...]. Os críticos formalistas

russos, a partir de 1918, já visualizaram com agudeza o problema, substituindo o binômio forma(fôrma)-conteúdo, de acentuado pendor parnasiano, por material e procedimento, o que implicava situar analogicamente a poesia e as outras artes: enquanto o material na música eram os sons, na pintura as formas de visualidade, na poesia – afirmavam os formalistas – o material era dado pelas palavras (Campos; Campos; Pignatari: 2006, 77).

Em seguida, vai além, estabelecendo um vínculo entre as conquistas dos formalistas russos e a proposta da poesia concreta:

Dizemos que a poesia concreta visa como nenhuma outra à comunicação. Não nos referimos, porém, à comunicação-signo, mas à comunicação de formas. [...] A poesia concreta, tal como a compreendemos, é uma resultante de um estudo sistemático de formas, arrimado numa tradição histórica ativa (p. 82).

Se, por um lado, temos o admitido e reverenciado gosto pela forma, por outro, HC nos convida a compreendê-la de maneira diferente, não como objeto estático, mas como um jogo dinâmico. Não caímos em um hermetismo de formas porque elas estão a favor de uma criatividade ativa. Formalismo sem o perigo de formolismo, como HC bem disse certa vez parafraseando Andrei Voznesensky.

Esse aparente rodeio sobre a forma, que de certa maneira parece desvirtuar a forma deste texto, é, no entanto, de importância fundamental, já que ela é um elemento motor em todos os escritos de Haroldo. Em sua poesia, a forma é encarada, radicalizada e cons-

tantemente reforjada, isso não só em seus experimentos de poeta concreto, mas também na constelação linguística de *Galáxias*. Em suas traduções, Haroldo busca transpor não apenas uma mensagem linguística de uma língua fonte para uma língua destino, mas, sobretudo, resgatar para a língua destino a mensagem estética cristalizada nas entranhas das formas linguísticas, mesmo que, para isso, a forma tenha de passar por um processo de recriação.

O problema da crítica de HC, por sua vez, está centrado sobre a forma; não no sentido acabado do termo, mas enquanto um conjunto sistemático de signos dotados de coerência estrutural e de originalidade. Como já afirmamos acima, com palavras do próprio Haroldo, se o material na música são os sons, e na pintura as formas de visualidade, na poesia o material é dado pelas palavras, através da linguagem, e crítica, portanto, é exercício de metalinguagem.

Os problemas da literatura, sejam eles de ordem crítica, da ordem da tradução ou da ordem estético-criativa, portanto, manifestam-se através da linguagem e estão sempre ligados a uma percepção prático-teórica. Essa postura crítica é o que permite compreender a obra de HC como metamórfica, e rege sua criação poética, sua crítica literária e sua tradução.

Crítica de invenção

Como deve ser a crítica de poetas feita por um poeta? Em primeiro lugar, podemos dizer que a crítica de Haroldo Campos é pragmática: ela se coloca face a face da obra literária, perquirindo o que ela traz de inventivo e de inovador em termos de linguagens e de forma. Nesse tipo de crítica, que muito se assemelha àquela praticada por Ezra Pound, também crítico-poeta, é dispensado todo o arsenal de conceitos que não sirvam diretamente à realidade do

texto e que não permitam realizar uma discriminação qualitativa deste. Em seu ensaio denominado “A nova estética de Max Bense”, Haroldo nos informa uma anedota de Ezra Pound. Ele conta que, após ler um tratado de estética, o poeta americano teria exclamado: *Tutto bellissimo, ma non funziona*. Essa citação é iluminadora porque revela não apenas o apreço de Haroldo pela crítica praticada por Pound, mas, sobretudo, o seu interesse em uma crítica que *funcione*.

Outro importante aspecto da crítica de Haroldo herdada de Ezra Pound se refere à própria seleção do objeto crítico. No já referido ensaio, ele cita Pound mais uma vez: “A excelência crítica se mede não por sua argumentação, mas pela qualidade de sua escolha”. Ora, as escolhas de Haroldo de Campos – e aqui podemos falar não só do crítico, mas também do tradutor – sempre manifestaram um grande interesse pela engenhosidade, pela sofisticação estético-criativa. É a inventividade criativa, portanto, que assume papel central enquanto crivo crítico.

Dentre os mais populares trabalhos críticos de HC, estão aqueles que integram o volume *A arte no horizonte do provável*, cuja primeira edição é de 1969. Nesse livro, HC nos oferece, em uma apostila denominada *Por uma poética sincrônica*, uma série de pequenos ensaios que refletem sobre a necessidade de uma revisão da literatura que não prestasse favores a critérios de matrizes históricas, mas que suplantasse até mesmo as fronteiras espaciais e aproximasse grandes obras marcadas por engenhosidade criativa. Valendo-se da dicotomia saussuriana sincronia/diacronia, Haroldo busca analisar com qual critério as grandes obras literárias vêm sendo abordadas e como, por conta desse mesmo critério, livros e autores importantes acabam sepultados nas estantes do passado em detrimento de outros.

A função da poética diacrônica é reconhecer, dentro de um dado período histórico, as características e os traços do fenômeno literário e seus desdobramentos. É abordar num eixo sucessivo do tempo o processo de “evolução” literária. Nessa perspectiva, eventos de natureza sociológica e documentária suplantam elementos de ordem estético-criativa. Para Haroldo, essa é a abordagem predominante na análise de literatura. A abordagem diacrônica não abole totalmente o aspecto descritivo. No entanto, ela cria um panorama rotineiro, visto que contextualiza historicamente o autor A ou B e não permite abordá-lo fora dessa redoma. A engenhosidade quase mallarmaica do poeta baiano Pedro Kilkerry, para citar um exemplo, foi praticamente rejeitada pelos historiadores de literatura que não quiseram ver nele um nome representativo de um simbolismo brasileiro mais radical. Não por acaso, foram os poetas concretos que resgataram a obra desse nome da nossa literatura, valorizando toda sua engenhosidade técnica e criatividade.

É importante esclarecer que o que Haroldo defende não é uma inferiorização da história da literatura, que se constrói a partir dessa ótica diacrônica. Ela possui um importante papel de “levantamento e demarcação do terreno” e não resta dúvidas da sua importância. No entanto, é necessária uma abordagem poética que nos permita compreender certos autores fora de uma lógica estritamente temporal. Segundo Afrânio Coutinho:

Um Joyce, um Proust, um Kafka, um Pound, introduziram novas dimensões na literatura que escapariam aos critérios e ao instrumental pouco precisos da crítica oitocentista, e muito menos ao impressionismo, daí a pesquisa e novos

métodos de abordagem e novos cursos de análise (*apud* Campos: 2013a, 19).

É preciso uma poética que valorize os poetas inovadores e saiba reconhecer-lhes o mérito da experimentação. Torna-se necessária uma crítica que acompanhe as exigências interpretativas de poetas que apostam suas fichas em inventividade linguística, e como exemplo poderíamos citar não o panteão óbvio – Joyce, Pound, Mallarmé – mas até mesmo Homero, Gregório de Matos.

É então que entra em cena a poesia sincrônica. Se à poética diacrônica cabe traçar as linhas do mapa literário, à poética sincrônica é atribuída a função crítica de julgar. O adepto dessa poética não insere as obras num horizonte temporal; em suas mãos, Dickinson vira contemporânea de Keats, como dizia Jakobson; Sófocles, de Autran Dourado, nós dizemos. A poética sincrônica pesa “Teócrito e Yeats numa mesma balança”, para citar Pound.

Para desfazer um pouco essa neblina maniqueísta que acabamos por tecer acidentalmente, ainda que nosso humilde objetivo seja apenas aquele de apresentar alguns dos pontos e curvas mais relevantes da crítica de Haroldo de Campos, pensemos nestes conceitos, poética diacrônica e poética sincrônica, dentro de uma relação dialética. Em um primeiro cenário, poderíamos dizer que a atividade sincrônica se realiza sobre uma realidade diacrônica, atribuindo a esta relevância não só crítica, mas também estética. Em um outro cenário, poderíamos pensar o contrário: uma sucessão de feixes sincrônicos, desde que organizados dentro de uma certa ordem histórica, tornar-se-ia um panorama diacrônico.

Para Jakobson, de quem HC foi ávido leitor e interlocutor, diacronia e sincronia não estão equiparados a estatismo e dinamismo.

Haroldo lembra que “nenhuma história literária, por mais 'historizante' que seja, não deixa de estar referida, ainda que por simples homologação, a uma noção axiológica de sistema” (2010, 222). De fato, se pensarmos no ambicioso *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, o que se observa é uma exposição diacrônica permeada de comentários sincrônicos.

Explicada a diferença entre diacronia e sincronia, tão relevante na crítica de nosso poeta-crítico, busquemos traçar a utilidade que ela adquire nesse universo crítico que, em alguns parágrafos atrás, chamamos de pragmático.

Uma nova antologia da poesia brasileira

Escolhido o critério de análise, no caso de Haroldo o critério sincrônico, surge a necessidade de determinar um método. O que observamos no trajeto ensaístico de Haroldo é uma ambição de repensar os clássicos à luz de novas tendências. A aplicação desses critério e método na literatura nacional acaba por assumir feições que alguns chamariam de radicais, visto que uma série de obras respeitadas do cânone seriam destronadas em favor de outras que apresentam maior sofisticação estética. Ora, a mudança de critérios implica diretamente em uma alteração na seleção do *corpus*. Trata-se de uma consequência natural de uma mudança metodológica. Além disso, a crítica de Haroldo não trabalha em favor de uma sacralização do eu-crítico em função de teorias elaboradas e refinadas. Ela, antes, tenta explorar a obra de arte através de seu cerne estrutural, ou, para trazer Benjamin à mesa, podemos afirmar que essa postura crítica busca fazer um “julgamento da obra segundo seus critérios imanentes”; “através de sua forma a obra de arte é um centro vivo de refle-

xão” (Benjamin: 2011, 80). Ademais, não era Baudelaire – outro poeta-crítico – que defendia uma crítica “concebida de um ponto de vista exclusivo, mas que descortina o máximo de horizontes” (Baudelaire: 1988, 20)?

A adoção do critério sincrônico na literatura brasileira resultaria naquilo que Haroldo chamou de *Antologia da poesia brasileira de invenção*: uma coletânea de autores selecionados a partir de sua contribuição para a renovação de formas e por sua experimentação estética. Soa ambicioso, mas, na prática, assume uma feição eficiente. *Tutto bellissimo e fonctiona*. Por falar em Pound, devemos dizer que mencionamos o seu nome pelo menos cinco vezes nestas seis páginas. Nosso lance de palavras abole o acaso. Referimo-nos a Pound porque ele executou essa ideia tão cara a Haroldo de criar uma cartilha com o mais relevante da literatura a partir de um prisma sincrônico.

Em seu *ABC da literatura*, não por acaso traduzido pelos concretistas, Pound propõe um aprofundamento crítico da leitura e da formação do leitor através de uma seleção do que, a partir de certos critérios, há de mais sofisticado em termos de poesia. É, sobretudo, um livro pautado sob o crivo da criação e da invenção. A antologia vai de Homero a Laforgue, passando por Dante, Browning e Rimbaud. Uma advertência serve de *ouverture* ao volume:

O duro tratamento aqui conferido a um certo número de escritores meritórios não é sem propósito; provém da firme convicção de que o único meio de manter o melhor do que se escreve em circulação ou de “popularizar a melhor poesia” é separar drasticamente o melhor, de uma grande massa e obras, que têm sido consideradas válidas há muito tempo, que têm oprimido todo o ensino e que são responsáveis pela ideia

corrente, extremamente perniciosa, de que um bom livro deve ser necessariamente um livro chato (Pound: 2003, 21).

O que Haroldo propõe para a literatura brasileira é exatamente um ABC da literatura tupiniquim que se garanta o direito de abrir mão de certos poetas em função de outros mais interessantes. Nessa conjuntura, nomes como Casimiro de Abreu, que HC chama de “canhestro versejador”, Bernardo Guimarães, “romancista medíocre”, Bilac, “o maçante ouriveseiro de nome em Alexandrino perfeito que pontificou sobre a longa noite parnasiana”, seriam descartados dessa nova antologia da poesia brasileira. No entanto, entrariam em cena o barroco Gregório de Matos (ignorado por Antonio Candido em seu *Formação da literatura brasileira* e literalmente resgatado por Haroldo em seu *O sequestro do Barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos.*), os árcades Cláudio Manoel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga, o romântico Sounsândrade, o simbolista Pedro Kilkerry e o simbolista e também pré-modernista Augusto dos Anjos, para citar alguns, todos eles harmonizados dentro de um projeto coerente, contemporâneos um dos outros em termos de originalidade.

Assim, Gregório de Matos seria valorizado a partir de sua labiríntica apropriação e tradução de versos gongorianos, pela sua imaginação sintagmática, pelo seu sofisticado senso de hibridismo, mas não só por isso: também sua sonogada erótica, que não se adequa àquilo que se espera de um poeta barroco dentro da lógica diacrônica, ganha, através de uma perspectiva sincrônica, iluminação reveladora. Augusto dos Anjos desabitaria o estatuto indefinido de poeta de transição do simbolismo para o modernismo e se firmaria enquanto simbolista-expressionista “com algo de brutalismo primitivo e um cientificismo que já é a incorporação inventiva do Kitsch”.

O maior ganho da adoção dessa perspectiva, no entanto, seria o “caso Sousândrade”, poeta singular rejeitado por inúmeros críticos, que se recusaram a reconhecer-lhe a genialidade justamente por ser diferente de tudo o que se poderia esperar de um poeta do século XIX. No ensaio “Texto e história”, Haroldo aponta a relevância de Sousândrade não só no Brasil, mas também frente à literatura de outros países. Seu mais importante trabalho, o *Guesa errante*, dividido em 13 cantos, traz uma série de inovações que antecipa até mesmo grandes poetas do século XIX e do século XX.

No episódio do poema intitulado “O inferno de Wall Street”, que se passa na Bolsa de Nova Iorque, Sousândrade concretiza a visão do inferno financeiro, utilizando rebuscadas técnicas de montagem, valendo-se de fragmentos de jornais (Mallarmé viria a se deixar influenciar pelas disposições visuais do jornal, por exemplo), citações em diversos idiomas (lembremos aqui de *The cantos*, de Pound, que começaria a ser escrito 45 anos depois da publicação do *Guesa*), condensando a conturbada cena poética numa estrutura-conteúdo episódica. Concluindo, Sousândrade é caso isolado e revolucionário no Romantismo brasileiro, o que, ao invés de excluí-lo do panteão lírico, deveria, por suposto, colocá-lo numa posição de maior destaque e reverência.

Não são só os poetas os privilegiados na antologia de HC:

Aplicando-se à prosa (mais especificamente ao *romance*) esse critério sincrônico-textual, teríamos o seguinte recorte essencial, na literatura brasileira até os fins do século passado: *Memórias de um sargento de milícias* (1854-1855), de Manuel Antônio de Almeida, primeira manifestação do “romance malandro” (Antonio Candido), popularesco e

dessacralizador (“carnavalizado”, Bakhtin) em nossa literatura; *Iracema* (1865), de Alencar, a função poética na prosa, bem sucedido experimento (“Este livro é, pois, um ensaio ou antes mostra”) de ruptura dos gêneros e estruturação rítmico-semântica da matéria narrada, a obra-prima de um autor prolífico, em larga medida já perempto; *O Ateneu* (1988), de Raul Pompeia, simbolismo transitando para o impressionismo, sinestesia e “teatro íntimo da memória” (antegostos “proustianos” no palato do crítico de hoje, a prosa icônica de um artista plástico, “fato *semiótico*” (D. Pignatari via Araripe Jr.). E, então, essa tríade metalinguística por excelência, *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borbas* (1891) e *Dom Casmurro* (1899), o Machado final, nosso Borges no Oitocentos (2013b, 20).

Torna-se claro, assim, que, apesar de uma certa rebeldia crítica e mesmo alguma dose de radicalidade, HC se empenha em operar diante do texto literário através de uma dissecação que ilumine a sua potencialidade artística, crítica e estética. Não se trata de puro capricho hermético-formalista, pelo contrário. Realizar uma leitura sincrônica não é rejeitar a malha diacrônica. É, antes, uma forma de encará-la, abrindo mão da tradição e fundando uma antitradição. Ler certas obras através de um confronto com a experiência de outras literaturas nada faz à obra além de descortinar-lhe os horizontes e exibir sua contribuição.

Traduttore? Traditore? Creatore.

Haroldo de Campos verteu uma quantidade expressiva de obras para o português. Traduziu a *Iliada* de Homero, cantos da

Divina Comédia, de Dante, poemas de Poe, Mallarmé, Maiakóvski e Khliébnikov, passagens da Bíblia, do segundo *Fausto*, de Goethe, e do *Finnegans Wake*, de James Joyce. Esse repertório de tradução evidencia o gosto de HC pelo difícil, por obras em que o problema intrínseco da linguagem e da técnica literária se manifesta. Quanto mais difícil e aparentemente intraduzível o texto se apresenta, maior a chance de haver nele um trabalho minucioso de linguagem.

As traduções de Haroldo de Campos são dotadas de uma originalidade única. Isso porque Haroldo estabelece uma espécie de teoria da tradução baseada numa compreensão crítica do poema. Como mencionamos no início deste ensaio, crítica, criação poética e tradução assumem um estatuto isomórfico na produção do autor justamente por se confundirem mutuamente. Traduzir uma obra, escrever um poema ou fazer uma crítica literária consiste, pois, em entender as manobras textuais, sejam elas de ordem sintática, fonológica, morfológica, seus processos de montagem; é desentranhar da carne do poema a sua espinha dorsal.

Haroldo de Campos, no que concerne à sua teoria da tradução, poderia ser chamado de antropófago prático-teórico. Ele soube combinar diferentes concepções tradutórias de modo a extrair delas o que havia de mais proveitoso para a formulação de sua própria teoria. Não se tratava, no entanto, de beber de qualquer fonte. HC disse, em entrevista ao Projeto Vilém Flusser no Brasil (1999), que a tradução possui para ele um sentido teórico que necessariamente precisa reverberar na *prática tradutória*. Vale ressaltar que Haroldo diz isso ao ser perguntado o que achava dos textos teóricos de tradução escritos por Vilém Flusser. O poeta brasileiro rejeita as teorias do filósofo tcheco porque este nunca foi propriamente um tradutor.

São três as influências diretas que HC recebe na formulação de sua teoria da tradução: Walter Benjamin, Roman Jakobson e Ezra Pound. Walter Benjamin, além de ter escrito um importante trabalho teórico acerca da tradução, *A tarefa do tradutor*, foi ele mesmo um tradutor exemplar de Proust e de Baudelaire. Esse famoso trabalho, aliás, serviu de prefácio à sua tradução de poemas de Baudelaire. Roman Jakobson, um dos mais importantes linguistas do século passado, amigo pessoal de grandes poetas, se dedicou profundamente a questões sonoras da poesia. Ezra Pound, embora não tenha sido propriamente um teórico da tradução, contribuiu para o campo com suas traduções, elas mesmas importantes objetos analíticos. Assim, podemos dizer que a teoria da tradução de Haroldo descende de tradutores ligados à prática poética e alinhados com a sua percepção criativa do poema.

Um dos livros de Haroldo que se debruça sobre a questão tradutória se intitula *A reOperação do texto*. Já pelo título podemos compreender o que entra em jogo na tradução haroldiana. Traduzir ganha *status* semelhante àquele da ação criadora que empreende o poema. Traduzir é, então, *transcriar*.

O que ficou conhecido como “teoria da transcrição” de Haroldo de Campos retoma e combina ideias de dois pensadores alemães: Albercht Fabri e Max Bense. Fabri é autor de um trabalho sobre o problema da linguagem artística denominado “Preliminares a uma teoria da literatura”. Nesse texto, o autor argumenta que, na obra de arte, não existe uma separação entre a representação e o representado. No que se refere à literatura, aponta que o que a caracteriza é a “sentença absoluta”, a qual “não tem outro conteúdo senão sua estrutura”, a “que não é outra coisa senão seu próprio instrumento” (Fabri: 1958 *apud* Campos: 2013a, 31). Desse modo, uma tradução da obra literária é impossível, já que desatrelaria o conteúdo

da estrutura, desmanchando a sentença absoluta. Já Max Bense nos apresenta o mesmo problema de uma forma diferente, com uma base semiótica teórico-informativa. Ele propõe uma diferenciação entre “informação documentária”, “informação semântica” e “informação estética”, como expõe Haroldo de Campos:

A “informação documentária” reproduz algo observável, é uma sentença empírica, uma sentença registro. Por exemplo (transporemos o exemplo de Bense para uma situação de nosso idioma): “A aranha tece a teia”. A “informação semântica” já transcende a “documentária”, por isso que vai além do horizonte do observado, acrescentando algo que em si mesmo não é observável, um elemento novo, como, por exemplo, o conceito de falso ou verdadeiro: “A aranha tece a teia é uma proposição verdadeira”, eis uma “informação semântica”. A “informação estética”, por sua vez, transcende a semântica, no que concerne à imprevisibilidade, à surpresa, à improbabilidade da ordenação de signos”. Assim, quando João Cabral de Melo Neto escreve:

A aranha passa a vida
 tecendo cortinados
 com o fio que fia
 de seu cuspe privado
 de “Serial”, “Formas do nu”,
 em *Terceira feira*

estamos diante de uma “informação estética”.

(2013a, 32)

Se, para Haroldo, a tradução é um problema teórico e prático, vemos aqui a necessidade de explicar como essa transcrição opera na prática. Vamos tomar como breve exemplo apenas dois versos do fabuloso poema *The raven*, de Edgar Allan Poe. Cotejaremos quatro traduções, a de Machado de Assis, a de Oscar Mendes e Milton Amado, a de Fernando Pessoa e a de Haroldo de Campos. Eis os versos originais e, em seguida, as referidas traduções conforme citadas por Haroldo de Campos (2013b, 33-34):

Edgar Allan Poe:

And the Raven, never flitting, still is sitting, still
is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my cham-
ber door

Machado de Assis:

E o corvo aí fica; ei-lo sentado
No branco mármore lavrado
Da antiga Palas; ei-lo imutável e ferrenho

Oscar Mendes e Milton Amado:

E lá ficou! Hirto, sombrio ainda hoje o vejo,
horas a fio,
Sobre o alvo busto de Minerva, inerte sempre
em meus umbrais

Fernando Pessoa:

E o corvo, na noite infinda, está ainda, está ainda
No alvo busto de Atena que há por sobre os meus
umbrais

Haroldo de Campos:

E o corvo, sem revoar, para e pousa, para e pousa
 No pálido busto de Palas, justo sobre os meus
 umbrais

Os versos originais de Poe foram compostos utilizando um esquema rítmico de 8 pés trocaicos, o que os impregna com um ritmo arfante, marcando o desespero angustiante do eu lírico, que vê pousar em seu alvo busto a figura negra apavorante do corvo. O ritmo traduz essa inquietude do corvo que dubiamente está pousado no busto de Palas, mas pode alçar voo a qualquer instante. Além disso, temos uma série de efeitos sonoros, apontados por Jakobson em seu estudo *Linguística e poética* (1970, p. 152). Resumimos abaixo alguns deles:

1. A fusão orgânica causada pela paronomásia em *The pallid bust of Pallas*: PALLid/PALLAs;
2. Os valores fonológicos de *just* e *above*, no verso *On the pallid bust of Pallas just above my chamber door* estão fundidos em BUST;
3. As aliteraões formam uma cadeia de paronomásias, sistematicamente marcadas pela repetição do grupo fônico e, ao mesmo tempo, pela alteração de sua ordem: *STill... SITTING... STill... SITTING*;
4. O oposto fonológico de *Raven* (RVN) é *never*, transformando este numa imagem-espelho daquele.

A tradução de Machado de Assis apresenta um gosto excessivamente parnasiano. HC chega até mesmo a enfatizar a escolha de traduzir *pallid bust of Pallas* por “mármore lavrado”, numa atitude

que resgata o gosto dos parnasianos em comparar o ofício do poeta àquele do escultor, ainda que essa escolha recupere a aliteração do original ao opor os valores fonológicos “tRepado” a “lavRado”. Machado também deixa de lado o jogo rítmico que, como mostra Jakobson, é tão importante para a construção da sensação arfante de desespero do poema.

A tradução de Oscar Mendes e Milton Amado se caracteriza por uma hiperexplicação adjetiva que se opõe à seleção vocabular rigorosa do poema de Poe. O *never fitting*, por exemplo, é traduzido por “hírto, sombrio”, enquanto o *still is sitting* é traduzido por “E lá ficou!... ainda hoje o vejo, horas a fio... inerte”. Apesar de ser possível verificar alguma intenção aliterante na tradução de Oscar Mendes e Milton Amado (“mINERva”/ “INERte”), a trivial seleção vocabular afasta o poema traduzido daquele original.

A tradução de Fernando Pessoa é a que mais se aproxima do poema de Poe. O português recupera as aliterações através de rimas internas (-INDA). Outro ponto alto é a solidariedade sonora entre “cOrvo” e “nOite”, que resgata o efeito pulsante do poema em inglês. Apesar de Pessoa adaptar com sucesso o octâmetro de Poe em um verso de 15 sílabas, a configuração rítmico-semântica presente nos pés trocaicos do original é perdida. Ademais, traduzir “Pallas” por “Atena” desfaz a evocação da interjeição “alas”. Haroldo aponta que, no português, manter Palas enriqueceria o poema, já que a palavra anagramatiza “alas”, que contribui para a visualização das asas do corvo.

A tradução de Haroldo de Campos difere das demais não em juízo de valor, mas por sua tentativa de antever todas as escolhas de Poe. Ela surge de uma profunda meditação crítica do poema, de seus componentes formais e semânticos. Haroldo entende que o poema é

um todo orgânico constituído por partes. Em outras palavras, não se chega ao todo; parte-se dele. Assim, o que se observa é uma austera tentativa de *recriar* o todo, de modo a respeitar sua organicidade.

Vale lembrar que o próprio Edgar Allan Poe é responsável por uma leitura crítica de seu poema. Em “A filosofia da composição”, de 1848, Poe explica a unidade de efeito, expondo os problemas de composição do seu poema e comparando o rigor de sua construção à precisão de uma equação matemática. O poeta exhibe e confirma seu estatuto criador, mas rejeita a ideia de que o poema seja fruto de mera inspiração.

Haroldo de Campos retoma essa concepção matemática e engenhosa do poema ao traduzi-lo. A respiração do poema em inglês, por exemplo, é totalmente respeitada por Haroldo. Notemos os acentos nas sílabas ímpares: 3^a, 7^a, 9^a, 11^a, 13^a e 15^a, recriando o ritmo trocaico e o octâmetro do original, medido em pés, em um esquema medido em sílabas. Como Pessoa, Haroldo mantém o gesto anafórico do poema, repetindo a conjunção “e” no início da estrofe que estamos considerando. A sequência aliterante *still is sitting* é traduzida por “para e pausa”. Aqui, HC mantém o caráter verbal da sequência, diferente de Machado, por exemplo, que traduz o trecho por “ei-lo trepado”, que, dotado de um caráter adjetivo, não remonta ao dinamismo estático-ameaçador do original. A aliteração do P projeta-se na linha seguinte, em “pálido” e em “Palas”. Os ictos trocaicos de Poe são perfeitamente adaptados ao esquema silábico do português: *still is/ sitting* – “para”/pausa.

Como mostramos, Jakobson ressalta a fusão paronomástica de *pallid* e *pallas*. Outra fusão ressaltada por ele é a de *just* e *above* em *bust*. HC mantém a primeira fusão ao traduzir “PÁLido” e “PALas”, mas não é só isso. “jUSTO”, usado em função adverbial e através de

um giro coloquial, além de produzir um estranhamento no contexto literário, concentra em sua forma “bUSTO”, cujo fonema /b/ se harmoniza com o /b/ de “sobre”. Os fonemas /b/ e /u/ estão ainda em “UmBrais”, acarretando uma complexa solidariedade sonora.

A atenciosa leitura crítica de HC resultou em uma tradução em que o literal não rege as escolhas. HC busca, antes, resgatar todas as estratégias criativas que culminam na mensagem poética. É a complexa orquestração sonora do poema de Poe que rege a *transcrição* de Haroldo de Campos (nesse caso, poderíamos até mesmo chamar de *transposição*, no sentido musical do termo). Entender essa orquestração, no entanto, pressupõe uma abordagem crítico-formal do poema, daí a nossa tese inicial de que as tarefas de tradução, composição e de crítica literária em Haroldo de Campos se confundem num *status* isomórfico. A concepção de linguagem poética enquanto resultado equacional da combinação de procedimento e inventividade preside à gênese de toda a escritura de Campos.

Retomando as ideias de Bense, podemos perceber que HC obteve total êxito na sua transcrição, já que ela se ocupou em recriar a mensagem estética do texto de Edgar Allan Poe, e não apenas em adaptar em língua portuguesa a sua informação documentária. Esse procedimento não significa, no entanto, uma liberdade autoritária e deliberada do tradutor. Pelo contrário, a transcrição se dá, como vimos, através de um compromisso rigoroso com o texto fonte. Aliás, é curioso observar que, nessas traduções, HC é o mais literal ao traduzir *pallid bust of Pallas* por “pálido busto de Palas” (Pessoa: “alvo busto de Atena”; Machado: “branco mármore lavrado/ Da antiga Palas...”; Mendes e Amado: “alvo busto de Minerva”). O que está em jogo não é o estatuto recriador do tradutor, mas a condição criadora do poeta.

Transcriar é evidenciar o ato da criação primeira e, por isso, é também um ato de crítica.

Uma codetta simples

Afirmamos em algum lugar deste ensaio que os títulos dos trabalhos de Haroldo de Campos evidenciam todo o seu gosto teórico e condensam concepções que servirão de base para a especulação crítica. Para encerrar este trabalho, é interessante resgatar o título de uma coletânea de ensaios que o poeta-crítico nomeou *Metalinguagem e outras metas*. Essa designação é iluminadora porque evidencia que fazer crítica literária é colocar a linguagem a serviço da análise de um objeto que é, ele mesmo, um sistema de signos dotado de coerência estrutural e de originalidade.

Nesse horizonte, toda a obra de Haroldo de Campos é metalinguística. Sua crítica é metalinguística ao retomar os problemas da linguagem através da própria linguagem; sua tradução é metalinguística ao recriar os manejos da língua poética através de uma tradução que os evidencia; sua obra poética é metalinguagem porque, através da língua, lança luz sobre a própria língua, sobre sua construção e sobre sua concretude.

Metalinguagem, metamorfose, isomorfia.

Referências

- BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Organização de Teixeira Coelho. Tradução de Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia: Ateliê, 2006.
- CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2013a.
- _____. *A reOperação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2013b.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003.

Resumo

Não constitui novidade a figura de um autor que, hoje, execute simultaneamente as tarefas de poeta, de crítico e de tradutor. O Simbolismo difundiu a cultura do poeta crítico, e o exercício de empreitadas múltiplas por um mesmo intelectual se tornou comum desde então. Quando pensamos em Haroldo de Campos, no entanto, uma novidade se apresenta: no universo desse poeta, crítica, tradução e ato poético se confundem, metamorfoseiam-se. Isso se deve ao fato de o autor pensar a literatura como um problema de linguagem poética, esteja ele realizando uma tarefa de ordem crítica, da ordem da tradução ou da ordem criativa. É a coerência dessa postura intelectual que nos permite compreender a obra de Haroldo como metamórfica, isto é, notar como, em uma tradução, para dar um exemplo, ele busca cuidadosamente transpor os efeitos obtidos da língua fonte para a língua destino. Neste trabalho, investigaremos o fenômeno isomórfico na obra desse tradutor, crítico e poeta através da exploração de alguns de seus textos. Mostraremos como a compreensão da palavra como principal matéria de trabalho da literatura permeia os diversos campos de atuação desse autor.

Palavras-chave: crítica; tradução; poesia; Haroldo de Campos.

Abstract

The idea of an author acting simultaneously as poet, critic and translator is nothing new today. Symbolism has diffused the culture of the poet as a critic and the exercise of multiple operations by the very same intellectual has become common ever since. On the other hand, when we think of Haroldo de Campos, a novelty emerges: in the universe of this poet, criticism, translation and the poetic act intermingle, they metamorphose into one another. This is so because the author understands Literature as a matter of poetic language, whether his task is related to criticism, translation or imagination. It is the coherence of this intellectual attitude that allows us to understand the work of

Haroldo de Campos as being metamorphic, that is, to understand how in a translation, to give an example, he carefully tries to transpose the effects of the source language to the target language. In this paper we investigate the isomorphic phenomenon on the works of this translator, critic and poet through the reading of some of his texts. We will show how his comprehension of the word as the main material of Literature permeates his many fields of work.

Keywords: criticism; translation; poetry; Haroldo de Campos.

Memórias de família: a construção da identidade e a ausência paterna em *Azul corvo*, de Adriana Lisboa, *Mar azul*, de Paloma Vidal, e *O inventário das coisas ausentes*, de Carola Saavedra

Patricia Mariz da Cruz*

Em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2011), Stuart Hall afirma que, na contemporaneidade, conceitos como identidade e nação foram questionados, abalando a concepção estável que vigorava desde o Iluminismo. Se a identidade do indivíduo era definida no momento de seu nascimento e pelo seu país natal, atualmente isso já não é mais considerado. Para o teórico, a identidade é uma construção formada mediante os relacionamentos com os outros indivíduos e que se finda somente com a morte. Logo, ela é um processo histórico, diversa e multifacetada e, por isso, contraditória. A partir disso, o sujeito encontra-se deslocado, pois as certezas do passado não existem mais e a sua identidade demonstra ser conflitante em sua vida cotidiana, configurando-se como uma crise para ele.

Diante disso, as narrativas de *Azul corvo*, de Adriana Lisboa, *Mar azul*, de Paloma Vidal, e *O inventário das coisas ausentes*, de Carola Saavedra, desvelam-se. Em comum, as personagens buscam o entendimento de si, de suas identidades. Essa necessidade é despertada mediante a experiência de estar em uma cultura estrangeira. A vivência no novo lugar e o conseqüente sentimento de não pertencimento fazem com que elas procurem no passado os vestígios dessa

*Doutoranda em Literatura Comparada na Universidade Federal Fluminense (UFF).

compreensão, o que acontece por meio da volta à terra natal e da sensação de segurança – que não existe no país estrangeiro –, além da (re)construção da história familiar. Esta, no entanto, provoca uma dificuldade nesse processo: a família não demonstra ser uma aliada nessa busca, pois a figura paterna, que geralmente está associada à sensação de segurança e à afetividade, na realidade é considerada um estranho. Dessa maneira, como pode haver a compreensão subjetiva se não há nem o conhecimento nem o entendimento do outro?

As histórias se desenvolvem a partir de tal impasse. Em *Azul corvo*, temos a protagonista Vanja, uma adolescente de treze anos que se muda para o estado do Colorado, nos Estados Unidos, a fim de encontrar e conhecer o pai biológico, Daniel, logo após a prematura morte materna. O estranhamento com a cultura se mistura com a vivência com outro estranho: Fernando, o ex-marido de sua mãe e seu pai perante as leis. É nessa procura paterna, juntamente com a adaptação no novo país, que a adolescente se divide entre passado e presente, e entre os bairros de Copacabana e Lakewood, visando ao entendimento dessa nova experiência e também dela própria.

Diferentemente do que acontece na história de Adriana Lisboa, em *Mar azul*, a narradora-personagem conhece o pai, mas, assim como Vanja, busca o entendimento dele. A protagonista de Paloma Vidal é uma senhora idosa, que rememora a sua infância e juventude em seu país de origem, a Argentina, ao ler os diários do pai que foram deixados de herança. O relacionamento entre eles foi interrompido após a partida dele para Brasília, deixando-a sob os cuidados da mãe de Vicky, sua melhor amiga. A ausência paterna marcou a vida da narradora e é somente em sua velhice que ela encontra a possibilidade de conhecê-lo melhor. No entanto, a leitura faz com que ela volte ao passado e rememore as suas experiências juvenis, compreendendo

como elas a afetaram, além de lhe dar acesso ao que ela considera a escrita íntima paterna. Assim, os diários do pai, ao mesmo tempo, ajudam a protagonista a se entender e se sentir mais próxima dele.

Esse mesmo relacionamento difícil entre pai e filho é abordado em *O inventário das coisas ausentes*. O romance se divide em dois capítulos, “Caderno de anotações” e “Ficção”, e se centra nas relações familiares. Enquanto a primeira parte é focada na história de Nina e de sua família que migrou da Espanha para o Chile, passando pela Argentina, até chegar ao Brasil, e nas tradições que foram perdidas nesses trajetos, a segunda parte é sobre o relacionamento entre o narrador e seu pai, caracterizado por incompreensões mútuas, pelo medo e pela mágoa. O pai chama o filho para lhe entregar dezessete diários, que devem ser lidos apenas depois de sua morte, procurando, desse modo, fazer com que não haja mais desentendimentos entre eles. Os cadernos íntimos expõem a vida do pai, que tem a intenção de explicar à prole os motivos pelos quais tomou certas atitudes e as razões pelas quais se manteve tão afastado emocionalmente do narrador.

Dessa maneira, as narrativas apresentam a mesma temática: a relação entre identidade e a paternidade, afetada diretamente pela ausência paterna. Esse relacionamento se mostra evidente em solo estrangeiro, pois este acentua os conflitos sentidos pelo indivíduo contemporâneo. A hostilidade e a insegurança da terra estrangeira fazem com que somente no passado seja possível se ter um referencial para a constituição da identidade. Com isso, é possível perceber que, nas histórias, há a necessidade de compreensão de si, mas isso só se torna possível ao entender o outro. Nos romances, este, porém, demonstra ser desconhecido e de duplo significado, já que pode ser interpretado como o pai, mas também como a cultura estrangeira.

Assim, é por meio dos estudos de Edward Said, Julia Kristeva, Stuart Hall, Eurídice Figueiredo e Stefania Chiarelli que este trabalho apresenta como objetivo refletir e analisar as temáticas que se descortinam nesses romances, problematizando o contexto atual. A estrangeiridade, a alteridade e a ausência paterna são temas que se desenvolvem nas histórias de Adriana Lisboa, Paloma Vidal e Carola Saavedra, que também podem auxiliar na compreensão da constituição do indivíduo contemporâneo.

Estrangeiridade e alteridade

No romance *O inventário das coisas ausentes*, a personagem Nina diz que “não é possível falar do outro sem falar de si mesmo” (Saavedra: 2014, 46). Essa frase ratifica o que a teórica Flora Süssekind (1993) afirma ser uma característica da produção literária brasileira contemporânea: o relato íntimo. Este se acentuou principalmente após a década de 1980 e evidencia uma subjetividade em crise, já que há a escrita sobre as questões pessoais, tornando pública a intimidade ao expor os sentimentos e as dúvidas das personagens, que podem também ser iguais às do indivíduo atual. Com isso, as narrativas fazem o leitor ser uma espécie de *voyeur*, além de possibilitarem a identificação dele com os questionamentos e as experiências que estão contidos nas histórias.

Essa exposição da vida íntima revela que há uma busca pelo conhecimento de si. No entanto, quando nos remetemos à afirmativa da personagem Nina, isso somente se torna possível quando se fala sobre o outro. Dessa maneira, podemos perceber que a identidade é construída mediante o contato com a outra pessoa, ou seja, perante as relações sociais. E, assim, vemos a narrativa de Carola Saavedra se descortinar: é somente a partir do entendimento do outro que

se pode chegar à compreensão subjetiva. Essa mesma questão se revela em outros dois romances da nossa produção literária atual: *Azul corvo* e *Mar azul*.

Nas três histórias, há em comum, além do relato íntimo e da busca pelo conhecimento de si e do outro, o deslocamento para uma cultura estrangeira. Em *Azul corvo*, a protagonista Vanja se muda para o Colorado, nos Estados Unidos, após a morte da mãe, Susana. Apesar de ter nascido no país norte-americano, ela se reconhece como brasileira, já que veio para o Rio de Janeiro aos dois anos de idade:

Não tenho, claro, memórias de minha primeira infância em Albuquerque. Quando recuo no tempo, a sensação é de ter nascido no Rio de Janeiro, mais especificamente na praia de Copacabana – ali mesmo, sobre a areia, entre os pombos e o lixo que os frequentadores da praia deixavam para trás [...]. Nasci, portanto, aos dois anos de idade na praia de Copacabana (Lisboa: 2010, 38-9).

Já no romance de Paloma Vidal, a narradora-personagem é argentina, mas, quando era ainda muito jovem, mudou-se para o Brasil. Apesar de se mostrar bem adaptada aos costumes locais, ela ainda conserva os hábitos de sua cultura de origem, além de transitar entre as duas línguas, a portuguesa e a espanhola, conforme podemos observar em seu relato: “Uma vez viajei com ele para conhecer o mar. Foram vários dias a poucas quadras de uma praia muito larga e ventosa. Era ali, sob uma *carpa*, que eu passava a maior parte do dia, esperando-o” (Vidal: 2012, 104; grifo meu). O vocábulo espanhol “carpa” é traduzido para o português como “barraca” e a alternância entre os dois idiomas

ajuda a demonstrar o trânsito cultural e linguístico vivido pela personagem.

Em *O inventário das coisas ausentes*, ao contrário do que acontece nas narrativas anteriores, o país de desembarque é o Brasil. O deslocamento para uma nova cultura é demonstrado através da família de Nina, na primeira parte do romance. Por meio da leitura do narrador-personagem, nós, leitores, temos acesso ao trajeto feito pelas gerações da personagem feminina, saindo da Espanha em direção ao Chile e, depois, à Argentina, até Nina chegar ao Brasil. Nesse percurso, é possível perceber o choque cultural:

A avó materna de Nina nasceu na Espanha. Os pais eram de Castela. A Espanha passava por uma grande recessão. Muita gente imigrava para a América Latina, e a família tinha alguns parentes no Chile [...]. Instalaram-se em Santiago, num bairro de imigrantes espanhóis, e abriram uma pequena mercearia [...]. E ela cresceu assim, nessa família simples, austera e tradicional. Entre as tradições, havia uma que a afetava diretamente, criança, ainda não compreendia muito bem o que era, mas no início da adolescência, muito rápido percebeu do que se tratava. Apaixonou-se por um dos rapazes da colônia, jovem, trabalhador, e como ela, filho de espanhóis [...]. E, pela primeira vez, foram esclarecidas as regras da tradição, uma dessas tradições medievais do interior da Espanha, na realidade, uma única regra, porém definitiva: a filha mais velha estava destinada a cuidar dos pais e por isso devia permanecer solteira. A avó de Nina chorou, seu pretendente voltou a fazer o pedido inúmeras vezes, mas não houve jeito. Tradição era tradição, e se os

pais haviam se sacrificado por causa dos filhos, para criá-los, fazer deles pessoas decentes, dar-lhes um futuro, agora era mais do que justo que exigissem um pouco de obediência e gratidão (Saavedra: 2014, 19-20).

Esse choque cultural experimentado pelas personagens dos romances ilustra a condição vivenciada pelo estrangeiro: ele não consegue viver de forma plena o presente, pois está preso ao passado, já que é nele que se encontra a sua cultura de origem. Em Vanja, Nina e na narradora de *Mar azul*, podemos encontrar esta característica: por mais adaptadas que estejam à nova cultura, elas ainda se encontram presas aos costumes de seu país de nascimento. Dessa maneira, a partir delas, pode-se afirmar que o exilado vive em um entrelugar¹, pois o tempo físico não corresponde ao de sua memória. Isso porque é no pretérito que ele encontra a segurança, uma vez que ela está associada à sua terra natal.

Para Edward Said, em *Reflexões sobre o exílio* (2003), esse entrelugar vivido pelo estrangeiro pode também evidenciar o lado positivo dessa experiência, uma vez que o exilado desenvolve uma visão comparativista por ter o conhecimento e a vivência de duas culturas, o que o distingue da maioria dos indivíduos que somente têm a experiência de viver em sua terra natal. Ele compara tudo o que vive na nova cultura com o que foi vivido em seu país de origem, como,

¹ Aqui, tomo de empréstimo a expressão criada por Silviano Santiago no ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano” (2000). Segundo o teórico, tanto a América Latina quanto o escritor latino-americano encontram-se em um “entrelugar” devido ao passado colonial e à relação com a antiga Metrópole, que permite uma reflexão crítica acerca de sua realidade. Dessa forma, entendo uma aproximação com a posição ocupada pelo estrangeiro, o qual também possui um olhar comparativo devido à sua experiência em duas culturas.

por exemplo, o comportamento dos habitantes locais, a comida ou até mesmo a paisagem e o clima. Com isso, o lugar de seu nascimento e o seu passado serão sempre utilizados como ponto de comparação com o local estrangeiro e o tempo presente. Podemos perceber isso nas personagens dos romances analisados: em *Azul corvo*, a personagem Vanja, logo em seus primeiros dias em Lakewood, observa e analisa os habitantes e a paisagem local, comparando-os ao Brasil:

Antes em Copacabana, havia: biquínis minúsculos. Bundas de fora [...]. Corpos musculosos correndo sob o sol. Corpos flácidos correndo sob o sol [...]. Agora, em Lakewood, havia: biquínis e maiôs grandes em tecidos que às vezes formavam papadas na bunda. Homens de bermuda. Na beira da piscina, pessoas comendo hambúrguer e batata frita e bebendo cerveja e refrigerante em copos king-size de papel (Lisboa: 2010, 18-9).

A análise da personagem evidencia a diferença entre os dois países, já que o comportamento dos indivíduos na vida em comunidade não é igual. Esse olhar sobre os habitantes é o mesmo produzido pela narradora de Paloma Vidal. Sua análise, porém, é mais crítica do que a de Vanja, pois ela se debruça no modo como o brasileiro constrói o seu discurso a partir do uso de diminutivos. A narradora demonstra consciência crítica acerca da produção discursiva dos falantes, mesmo tendo se acostumado com o modo de falar dos brasileiros:

Não me lembrou ninguém conhecido, mas senti familiaridade. Depois me dei conta de que tinha a ver com uma

desfaçatez que durante anos, desde que cheguei, me remetia à outra cultura, até que terminei tornando natural uma gentileza que no início me parecia forçada.

Creio que também foi assim para ele. Num dos poucos momentos em que meu pai fala sobre esse tipo de diferença, escreve: *Somos violentos, frontales y toscos. Pienso en el uso que hacen acá de los diminutivos* (Vidal: 2012, 149; grifos da autora).

Em *O inventário das coisas ausentes*, no entanto, a comparação entre as culturas ocorre de maneira implícita, já que não há menção à terra natal. O olhar comparativo acontece por meio da descrição do país estrangeiro, que se caracteriza como solitário, frio e distante. Sobre isso, Said afirma que a experiência de viver em uma outra cultura é de insatisfação e insegurança devido ao sentimento de deslocamento que o exílio traz. Desse modo, o exilado sente-se deslocado por não pertencer ao novo lugar e, por mais adaptado que esteja, algo sempre o trairá, denunciando a sua situação. Nos romances analisados neste trabalho, é possível perceber a existência de vários exemplos que deixam transparecer a estrangeiridade das personagens. Em Adriana Lisboa, Vanja reflete sobre sua condição ao se comparar com os norte-americanos, pois sob o sol sua tonalidade de pele a diferencia deles. Enquanto eles ficam vermelhos, ela fica bronzeada: “Assim como os outros latinos, e como os indianos, minha pele já bem marrom na origem ficava ainda mais marrom com uma hora de sol” (Lisboa: 2010, 17).

Já em Paloma Vidal e em Carola Saavedra, as personagens são lembradas de seu não pertencimento por outras pessoas. Em *Mar azul*, a narradora é interpelada pelo porteiro sobre uma notícia de

jornal que fazia referência à Argentina, o que não a deixa esquecer suas raízes e sua estrangeiridade:

Depois o dia teria ainda outras surpresas muito mais inquietantes, pois quando cheguei à portaria Seu José me esperava com o jornal aberto sobre sua mesa na página das notícias internacionais. Perguntou se era meu país e eu respondi que sim. Na manchete, a frase traduzida da outra língua, que me pus mentalmente a retraduzir como se a simples leitura não fosse capaz de entendê-la (Vidal: 2012, 169).

Em *O inventário das coisas ausentes*, a personagem Nina evidencia a sua estrangeiridade devido a seu sotaque espanhol, que é alertado pelo narrador. Com isso, vemos que o estrangeiro sempre será lembrado por sua condição de não pertencimento e, devido a isso, o novo país é considerado um lugar inseguro, já que será sempre considerado um intruso. A cultura de origem, então, demonstra-se como o único local possível para a segurança desse indivíduo e, por isso, a experiência do exílio mostra-se dolorosa, uma vez que se configura como “uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar” (Said: 2003, 46).

A respeito disso, Julia Kristeva, em *Estrangeiros para nós mesmos* (1994), afirma que a dor do exílio é semelhante ao sentimento de orfandade. O estrangeiro não quer fixar raízes na nova cultura porque acredita estar traindo a pátria-mãe, o que acaba provocando uma melancolia que o faz ser indiferente perante os demais. A partir disso, podemos compreender que a dor do exílio é um luto permanente, equivalendo-se à morte materna. Para o exilado, a saída da terra natal faz com que ele nunca mais volte a ser o mesmo; é uma

fratura que o acompanhará para sempre. Nas personagens de Adriana Lisboa, Paloma Vidal e Carola Saavedra, observa-se a presença dessa melancolia que caracteriza o estrangeiro: todas elas fazem da escrita o seu companheiro de escuta e, diante disso, podemos inferir que são pessoas solitárias, não conseguem encontrar o compartilhamento de sua dor nos outros indivíduos. Voltando a Said, isso acontece porque a vivência do exílio é subjetiva, assim como também ocorre com o luto: cada exilado sente de forma diferente a experiência e, por isso, não consegue encontrar companheiros de dor, tornando-se, então, melancólico e solitário. Em comum, apenas o sentimento de não pertencimento.

Dessa maneira, a experiência de deslocamento físico e emocional faz com que as personagens sintam a necessidade de compreensão própria. A vivência na cultura estrangeira desperta nelas a vontade de se entender, mas isso só se torna possível quando se compreende o outro, considerado um estranho. Nos romances, ele pode ser interpretado como a cultura estrangeira, já que as personagens sentem um estranhamento diante do novo lugar, mas também como o pai, pois este remete ao país de origem e à busca pela identidade. Entretanto, para elas, ele é um desconhecido devido à ausência durante a infância delas, o que impossibilita a procura pelo entendimento individual.

Assim, a ausência paterna é o mote das histórias de *Azul corvo*, *Mar azul* e *O inventário das coisas ausentes*. Em Adriana Lisboa, Vanja vai para os Estados Unidos e experimenta a condição de estrangeira devido à necessidade de conhecer o pai biológico, Daniel, logo após a morte da mãe. Já a narradora de Paloma Vidal inicia a sua escrita rememorando toda a sua juventude na Argentina, contrastando com o seu presente no Brasil por causa da leitura dos

cadernos íntimos do pai ausente. E é também por conta da busca de compreensão do filho que o pai do romance de Carola Saavedra escreve seus dezessete diários, visando desfazer os desentendimentos desse relacionamento. Logo, é possível perceber que não somente a experiência do exílio se constitui como uma fratura para as personagens, mas, sim, a não presença paterna durante a vida delas. Somente se pode ter o entendimento de si caso haja o conhecimento dele.

Conforme Stuart Hall (2011), essa necessidade de compreensão do outro acontece porque a identidade, contemporaneamente, não pode ser mais concebida como permanente e imutável, definida no momento do nascimento do indivíduo. Para o teórico, a alteridade é construída ao longo da vida, isto é, é um processo histórico, constituído mediante o relacionamento social. Com isso, vemos que as personagens procuram conhecer mais sobre a vida de seus pais, relembrar os momentos de partilha com eles, já que isso pode auxiliar no conhecimento desse indivíduo estranho e, conseqüentemente, permitir um entendimento melhor sobre si.

A importância paterna na constituição identitária das personagens pode ser explicada quando consideramos as afirmativas de Sigmund Freud (2014) acerca do aparelho psíquico e da instância denominada superego. Segundo o psicanalista, essa esfera – que junto à consciência e à inconsciência é responsável pelo desenvolvimento individual – corresponde à influência que o indivíduo recebe das pessoas que o cercam, principalmente durante a infância. Essas pessoas são seus pais, familiares e professores que alimentam a tradição, perpetuando-a na sociedade. Assim, Freud reconhece que o desenvolvimento do indivíduo passa pela relação da criança com as pessoas de sua convivência e, dessa forma, a identidade é construída a partir da relação com o outro já no período infantil, ideia que vai

ao encontro das ideias de Hall sobre a constituição identitária ser um processo social.

Com isso, podemos compreender que esse entrelugar ocupado pelas personagens provoca uma crise de identidade, pois evidencia os conflitos identitários. Conforme Hall, as transformações sociais da contemporaneidade abalaram a ideia que o homem possuía de ser um sujeito unificado, com a identidade definida a partir do nascimento, porque demonstraram que o indivíduo possui uma constituição identitária múltipla e contraditória, que é construída ao longo da vida. Para ele:

Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento-descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma crise de identidade para o indivíduo (2011, 9).

Essas considerações de Hall são relevantes para a compreensão dos romances quando observamos os movimentos de volta ao passado das personagens. Elas rememoram situações ao longo da vida e o leitor pode acompanhar como elas mudaram ao longo do tempo. Isso é mais perceptível em *Azul corvo* e *Mar azul*, já que as duas protagonistas se lembram da infância, mas, principalmente, da adolescência, uma fase de transições. Tal período de mudanças se intensifica porque elas vivenciam a puberdade em meio ao contato com a outra cultura. Sobre isso, a narradora Vanja analisa: “Eu tinha

treze anos. Ter treze anos é como estar no meio de lugar nenhum [...]. Eu parecia me transformar progressivamente em outra coisa, como se estivesse passando por uma lenta mutação” (Lisboa: 2010, 16). Desse modo, podemos perceber que tanto Vanja quanto a narradora-personagem de Paloma Vidal ocupam o entrelugar não somente por serem estrangeiras, mas também por estarem na adolescência. Para Stefania Chiarelli (2016), a faixa etária das protagonistas mais a vivência na cultura estrangeira agudizam o caráter de transitoriedade das narrativas.

Assim, ao voltarmos às narrativas, vemos que a condição de estrangeiro e o conseqüente desenvolvimento de um olhar comparativo e crítico fazem com que essa crise de identidade seja mais aguda nas personagens. Devido a isso, elas buscam no passado, em seus países natais e nas suas famílias, os vestígios necessários ao conhecimento de si. No entanto, o tempo presente e a nova cultura as confrontam, tornando esse processo mais difícil, reforçando o entrelugar ocupado por elas. Isso pode ser observado principalmente nas protagonistas de *Azul corvo* e *Mar azul*, pois elas, com o tempo, demonstram estar adaptadas à nova cultura, mas, mesmo assim, conservam hábitos e costumes de seus locais de origem, além de reconhecerem que continuam sendo estrangeiras, mesmo depois de muito tempo na nova terra.

Desse modo, ao considerarmos Hall, vemos que o deslocamento físico das personagens provoca um deslocamento emocional, não somente devido à solidão e à melancolia do estrangeiro, mas também porque o sujeito contemporâneo é diariamente confrontado pelas múltiplas identidades. A nova cultura, então, acentua esses conflitos identitários, já que o exilado ocupa um entrelugar. Ao ficar preso à memória de sua terra natal, o estrangeiro procura a

segurança que não encontra no novo país. É ela quem vai fornecer os vestígios que ele acredita serem necessários para o entendimento de si, que também se encontram no conhecimento familiar.

Conhecendo o outro: as memórias de família

Como vimos, as personagens dos romances procuram, no passado, lembranças que possibilitem o conhecimento de seus pais, que foram ausentes em suas vidas, principalmente durante o período da infância e da adolescência. Esse retorno ao tempo pretérito faz com que as histórias possam ser inseridas no que Eurídice Figueiredo (2016), retomando o conceito de Dominique Viart (2008), descreve como “narrativas de filiação”, que são definidas como romances baseados na reconstrução da identidade a partir da memória de família. Esta se torna importante porque é somente compreendendo a história familiar que se pode chegar ao entendimento próprio.

Essa história de família, porém, equivale aos vestígios de memória, já que é lacunar. O indivíduo não consegue ter acesso a tudo o que aconteceu e tenta (re)construir sua identidade a partir de tais lacunas, tornando-a, por isso, uma ficção, já que não corresponde ao que de fato aconteceu. Sobre isso, Figueiredo afirma que:

[as narrativas de filiação] dialogam com a ficção e a autobiografia; não são lineares, procuram recolher os fragmentos de uma herança e, para isso, precisam fazer uma busca, porquanto o narrador não conhece, senão de modo lacunar, aquilo que foi vivenciado pelos pais e avós. Em última instância, como a identidade se constrói através do outro, é preciso fazer reviver esse outro do passado (2016, 82).

Entretanto, esse outro não pode ser revivido por não corresponder à realidade e porque a sua imagem é construída a partir de lacunas. Nos romances, no entanto, podemos perceber que não há a tentativa de reviver esses momentos, mas, sim, de abordar os traumas e as rupturas sofridos, talvez em uma tentativa de aproximação e de reconhecimento com os pais. Em todas as narrativas, é possível observar que as histórias familiares apresentam fraturas, que podem ser pensadas como uma herança que perpassa as gerações. Indizível para aqueles que as sofreram, cabe aos filhos a elaboração discursiva da experiência, a partir dos vestígios que lhes foram deixados, constituindo-se o que Figueiredo afirma ser um “dever de memória” (2016, 92). Este, para ela, está associado também à dificuldade de amar, o que pode ajudar a explicar o difícil relacionamento entre pais e filhos e a ausência paterna durante a vida deles, já que o pai convive com os traumas do passado, ficando preso a ele.

Ainda de acordo com Figueiredo, é somente com a reconstrução dessas histórias que o indivíduo consegue entender melhor sua situação e o que herdou da família. Em *O inventário das coisas ausentes*, podemos perceber isso de modo mais explícito, principalmente com a personagem Nina. Na reconstituição da história familiar, podemos encontrar os traumas que atravessam as gerações, assim como a sensação de que algo foi perdido com o tempo. Essa perda, segundo os cadernos de Nina, iniciaram-se com a recusa de sua avó materna em se manter solteira, por ser a primogênita, dando continuidade à tradição espanhola medieval. A partir daí, outras tradições foram perdidas ao longo do tempo, provocando fraturas na história familiar e na relação entre pais e filhos.

Na segunda parte do romance, essa herança de fraturas fica mais evidente, não somente pelos diários que são deixados para o

filho, mas principalmente pela intenção do pai, que procura com isso uma aproximação entre eles através do entendimento de seus traumas:

Estes são os dezessete diários que eu escrevi nestes últimos dezessete anos, um longo exercício de rememoração, a infância, a adolescência, os anos de faculdade, a prisão, eu que nunca falei do tempo em que estive preso, está aí, tudo o que vivi, o que eu pensei, as pessoas, suas frases, seus nomes, está tudo aí, todo o tempo que eu passei lá, que é todo tempo do mundo, um tempo que não acaba (Saavedra, 2014, 26).

Logo, podemos compreender que, em Carola Saavedra, essa herança não fica somente no campo abstrato, mas também no concreto, já que os diários são os objetos que foram deixados para o filho. O mesmo acontece em Paloma Vidal, pois a história se descortina a partir da leitura dos cadernos íntimos paternos. Assim como acontece no outro romance, a narradora de *Mar azul* considera que os diários foram deixados como herança para ela, mesmo sem saber a real intenção paterna. No entanto, se em *O inventário das coisas ausentes* não sabemos se a leitura aproximou o filho do pai, em Paloma Vidal isso fica claro para o leitor, pois a protagonista, ao fim da narrativa, o confirma com a inscrição paterna da lembrança do único momento de partilha entre os dois: “É ela [a letra] quem chega primeiro a mais uma lista de datas e vai descendo pelas cifras até se encontrar no ano de 1952 com uma frase solitária: *ella vio el mar*. Fecho o caderno. Sorvo o mate” (Vidal: 2012, 168; grifos da autora).

Já em *Azul corvo*, a história de família acontece pelo lado materno de Vanja. A mãe, em comum com a filha, não possui um

bom relacionamento com o pai, apesar de conhecê-lo. Dessa maneira, pode-se afirmar que esta seja, talvez, a herança deixada para a protagonista: a fratura no relacionamento paterno. Além disso, Vanja afirma que, na família, as mães morrem prematuramente, dando a entender que essa seria outra herança de família, ou, ao menos, uma peculiar característica familiar: “As mães nesta família morrem cedo” (Lisboa: 2010, 36).

Em relação ao lado paterno, a narrativa de Adriana Lisboa difere das outras, porque a memória familiar presente no romance é de Fernando e não de Daniel, o pai biológico da narradora. As reminiscências da época em que militou contra a ditadura militar brasileira, sendo guerrilheiro no Araguaia, entrecortam a história de Vanja sobre a sua experiência de exílio nos Estados Unidos. Com isso, podemos considerar essas lembranças como uma herança familiar de Fernando para a protagonista, já que a narrativa se descortina a partir das memórias de Vanja mediante a morte de Fernando, sete anos depois da chegada dela a Lakewood.

Sobre isso, cabe ressaltar que tanto *Azul corvo* quanto *Mar azul* apresentam o que Chiarelli (2016) denomina “filiações simbólicas”, pois as narradoras desenvolvem, durante a adolescência, laços afetivos com o ex-marido da mãe e o vizinho e com a mãe da melhor amiga, respectivamente, representando e substituindo a família que não mais possuem. Em Adriana Lisboa, Vanja se aproxima de Fernando e de Carlos, seu vizinho salvadorenho, e são eles que se tornam sua família após a chegada aos Estados Unidos. Já em Paloma Vidal, a narradora, após ser abandonada pelo pai aos dez anos, desenvolve vínculos afetivos com a mãe de Vicky e com a própria amiga, uma vez que ambas se tornam o seu referencial familiar.

Voltando à questão da herança familiar, pode-se observar também que as personagens de *Azul corvo*, *Mar azul* e *O inventário das coisas ausentes* buscam, via memória, os momentos de partilha com os pais, a fim de que isso possa ajudar a conhecer um pouco mais sobre eles. Tais situações acontecem sob o testemunho do mar. Em Paloma Vidal, a lembrança mais marcante para a narradora é a primeira vez em que ela viu o mar. Foi o pai que a levou para conhecer e é essa reminiscência que ela procura na leitura dos diários paternos, confirmando a existência de algum vínculo entre eles. Entretanto, é também diante do cenário marítimo que a protagonista experimenta os primeiros momentos de solidão, que a preparam para o futuro abandono paterno:

A aprendizagem era então de espera. Eu ficava enquanto ele ia e vinha. *Voy y vuelvo*, ele dizia [...]. Quando o via aparecer era como um milagre porque tudo era tão incerto. Quem sabe ele tivesse morrido. Quem sabe um acidente, a prisão, um sequestro [...]. Lembro dessa mulher muito magra e com um monte de filhos que não me davam nenhuma bola. Só ela me olhava. Por sorte meu pai e eu sempre pudemos contar com uma vizinha. Então ele podia partir. E ele partia e me deixava olhando o mar revoltado e gelado, que recusava os banhistas (Vidal: 2012, 104-6; grifos da autora).

Dessa forma, o mar, apesar de ser testemunha do momento de partilha entre pai e filha, é também cenário do abandono e da solidão que caracterizam essa relação. O mesmo acontece em Carola Saavedra. Em ambos os capítulos, a praia serve como local para a atividade física de pais e filhos, mas o que os diferencia é a memória afetiva que as personagens guardam da paisagem marítima. Enquan-

to para Nina o mar era onde o pai a ensinava a nadar e não a deixava sozinha, não a desamparando, para o narrador, a lembrança é de solidão e humilhação, pois ele não conseguia acompanhar o ritmo da corrida paterna, e se sentia desamparado:

O menino corre na areia da praia, o menino olha para a frente, o menino olha para os próprios pés, para a frente, para os próprios pés, para a frente. Ao longe, quase indistinguível, o semblante de um homem, a figura aumenta e diminui de acordo com os passos do menino, ele tenta correr mais rápido, cada vez mais rápido, mas a figura que num momento chegara a estar bem próxima, se distancia novamente [...]. O menino senta-se na areia, o menino vê a figura do homem cada vez menor, até tornar-se um ponto apenas, um ponto no final da praia, a praia que não acaba nunca (Saavedra: 2014, 87).

A praia, então, para o narrador, evidencia a distância insuperável entre ele e o pai, não podendo, por isso, ser considerada um momento de partilha entre os dois, diferentemente do que acontece em *Mar azul*. Em *Azul corvo*, o mar está presente nas memórias de Vanja com a mãe, configurando-se como uma lembrança de compartilhamento entre elas, mas também de abandono, já que é diante dele que Suzana revela a Vanja que está com câncer. No entanto, é na reminiscência da paisagem marítima que a protagonista se refugia durante seus momentos de solidão em Lakewood:

Penso em Copacabana. Fecho os olhos e mesmo que eu escute *Acoustic Arabia* e tenha acendido um incenso japonês

destinado a templos zen-budistas, o que chega aos sentidos, via memória, é um cheiro vago de maresia, um gosto vago de picolé de fruta misturado com areia e água do mar. E o ruído das ondas fervendo na areia, e a voz do vendedor de picolé sob o sol úmido do Rio (Lisboa: 2010, 38; grifos da autora).

Assim, por mais que o cenário marítimo tenha sido testemunha do anúncio da morte materna, ele é o amparo da protagonista na terra estrangeira, principalmente em seus primeiros dias. O mar é o principal ponto de comparação entre Copacabana e Lakewood, pois as memórias afetivas com sua mãe foram construídas diante dele. Com isso, podemos perceber que, nos romances analisados, a paisagem marítima se constitui de modo paradoxal, já que ao mesmo tempo em que aproxima, por ser um momento de partilha entre pais e filhos, também evidencia o distanciamento dessa relação. No entanto, ao tentarem recuperar tal memória, ou ao menos o vestígio dela, as personagens buscam conhecer esse outro ausente e desconhecido, além de poderem elaborar discursivamente os traumas e as fraturas que compõem a história familiar, cumprindo, então, o dever de memória.

Os vestígios de memória e de alteridade: breves considerações

A partir da análise dos romances trabalhados, foi possível entender que a memória desempenha um papel muito importante para as personagens, já que é por meio dela que se pode encontrar a segurança do país de origem, durante o exílio, ratificando o entrelugar ocupado pelo estrangeiro, e também os vestígios que possibilitam algum conhecimento da figura paterna. A rememoração, porém, ao

mesmo tempo em que é um refúgio, evidencia uma fratura, pois o passado difere muito do presente e este se apresenta como hostil para as personagens, uma vez que suscita a necessidade do entendimento de si, além de demonstrar que os laços familiares foram construídos de forma frágil e superficial.

Nas histórias, a procura pelo conhecimento próprio faz com que a identidade seja entendida como processo social, construída mediante o relacionamento com os outros – o que ratifica as proposições de Hall (2011) – e também com a família, que, para Freud (2014), é um agente fundamental e constituidor do aparelho psíquico durante a infância do indivíduo. No entanto, a ausência e o desconhecimento paterno caracterizaram tal período da vida das personagens e, diante da experiência solitária e deslocada do exílio, há a necessidade de conhecimento do pai para que se possa ter o entendimento próprio. Somente é possível conseguir esse conhecimento através das lacunas da história da família.

Esses vestígios dizem respeito às experiências traumáticas que compõem a história familiar. Exílio, deslocamento e rupturas são eventos indizíveis para esses pais, mas que podem ser comunicados através da próxima geração. A herança desses filhos, então, não está somente no plano material – como se pode observar nos diários paternos deixados para as protagonistas de Paloma Vidal e Carola Saavedra –, mas principalmente na relação fraturada entre eles e seus pais.

Assim, as protagonistas de *Azul corvo*, *Mar azul* e *O inventário das coisas ausentes*, ao procurarem abordar as lembranças de família e, principalmente, os momentos de partilha com os pais – que possuem o mar como testemunha paradoxal, o qual ao mesmo tempo em que aproxima, evidencia o distanciamento –, não tentam reviver tais ins-

tantes. Elas elaboram discursivamente esses traumas que, além de se configurarem como uma herança, também se constituem como parte integrante e formadora de suas alteridades, para que assim, talvez, possam conseguir uma aproximação com os pais, reconhecendo-os em suas identidades.

Referências

- CHIARELLI, Stefania. “Forasteiras – a prosa de Adriana Lisboa e Paloma Vidal”. In: DAFLON, Claudete; DEMETRIO, Matildes & GABERO, Maria Fernanda (orgs.). *Agentes do contemporâneo*. Niterói: EdUFF, 2017, pp. 159-70.
- FIGUEIREDO, Eurídice. “A narrativa de filiação de escritores judeus brasileiros”. In: CHIARELLI, Stefania & OLIVEIRA NETO, Godofredo de (orgs.). *Falando com estranhos: o estrangeiro e a literatura brasileira*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016, pp. 81-90.
- FREUD, Sigmund. “O aparelho psíquico”. In: _____. *Compêndio da psicanálise*. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2014, pp. 43-48.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LISBOA, Adriana. *Azul-corvo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- SAAVEDRA, Carola. *O inventário das coisas ausentes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SANTIAGO, Silviano. “O entre-lugar do discurso latinoamericano”. In: _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre a dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- VIDAL, Paloma. *Mar azul*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

Resumo

Os romances *Azul corvo* (2010), de Adriana Lisboa, *Mar azul* (2012), de Paloma Vidal, e *O inventário das coisas ausentes* (2014), de Carola Saavedra, possuem em comum protagonistas femininas que, em meio à experiência do exílio, buscam a compreensão de si. Em um ambiente hostil e inseguro, a nova cultura desperta nelas a necessidade da volta ao passado e do conhecimento de suas identidades. Este, no entanto, somente se torna possível quando se alcança o entendimento da história familiar, que é atravessada por traumas e rupturas. Com pais estranhos, sendo eles ausentes ou desconhecidos, as personagens procuram, nos poucos momentos de partilha, testemunhados pelo mar, os vestígios de memória que tornam possível o esclarecimento da composição de suas alteridades. Assim, este trabalho tem como objetivo a reflexão de temáticas como estrangeiridade, construção identitária e ausência paterna, sob a luz de teóricos como Edward Said, Julia Kristeva e Stuart Hall. Tais temas, que se descortinam e se entrelaçam nas narrativas, demonstram ser relevantes, pois também refletem e problematizam o indivíduo contemporâneo.

Palavras-chave: estrangeiridade; história familiar; ausência paterna; identidade.

Abstract

The novels *Azul corvo* (2010), by Adriana Lisboa, *Mar azul* (2012), by Paloma Vidal, and *O inventário das coisas ausentes* (2014), by Carola Saavedra, have in common female protagonists who, on the experience of exile, search the understanding of themselves. In a hostile and insecure environment, the new culture awakes in them the need to turn back to the past in order to obtain the knowledge of their identities. This, however, only becomes possible when they have the comprehension of the family history, which is crossed by traumas and disruptions. With unfamiliar fathers, who may be absent or unknown, the characters search for traces of memory that might clarify their identities in the few moments

of togetherness, which have the sea as witness. So, our research has as goals the investigation of themes such as foreignness, the construction of identity and the paternal absence, with the support of theorists as Edward Said, Julia Kristeva and Stuart Hall. Those themes, which are intertwined in the three narratives, prove to be important because they also pertain to the contemporary individual.

Keywords: foreignness; family history; paternal absence; identity.

ENSAIOS

REFLEXÕES DE FÔLEGO

O corpo antes da roupa: transgressão e (des)ordem em *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar

Dislene Cardoso de Brito*

“Toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade, não é por outro motivo que falo como falo”.

Raduan Nassar

Raduan Nassar escreveu *Um copo de cólera* em quinze dias, no ano de 1978. Com traços modernos e contemporâneos, essa novela tem grande representatividade no cenário literário brasileiro, pois apresenta uma intensa carga ideológica na trama. Compondo-a em sete capítulos, Raduan Nassar inovou não só na estrutura formal do texto, mas também na construção dos capítulos. Além da mescla de vozes, os parágrafos são construídos de forma totalmente distinta dos textos tradicionais: são apresentados com escassa pontuação e sem marcas que indiquem claramente os diálogos. A narrativa inova na estrutura e na linguagem, mesclada com expressões de baixo ca-lão, variáveis onomatopeicas e tom coloquial. Além disso, faz uso da intertextualidade e mistura gêneros literários, mesclando linguagem teatral e linguagem poética.

Neste ensaio, consideramos todos os elementos elencados acima, mas o recorte da análise focaliza o embate verbal entre o

* Doutora em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

casal inominado da trama, devido ao fato de ser o ponto de maior destaque na obra. Nela, um homem de aparente meia-idade, às voltas com questões existenciais, trava uma disputa verbal com uma mulher independente, cuja condição de “femeazinha emancipada” afeta o enlace amoroso. Como o corpo antes da roupa, os protagonistas/personagens se despem em todos os aspectos do humano: o físico e o psicológico. Na cama, o casal se liberta de todos os pudores; é o lugar onde o homem emprega artimanhas para que a mulher, com astúcia e inteligência, atue em sintonia com a *performance* sexual pensada por ele. Esse desnudamento também se dá no campo psicológico: verdades são ditas de forma violenta, num acesso colérico, logo após uma noite de amor/sexo. Nesse furor verborrágico, eles vão se despindo dos seus mais íntimos sentimentos.

Em *Um copo de cólera*, a ordem é subvertida em relação à tradição dos papéis conferidos à mulher. A narrativa configura-se como um instrumento de contestação da tradição cristã e da tradição cultural no Ocidente, sobretudo no que diz respeito à normatização da sexualidade, ainda pensada nos limites do casamento, com fins de reprodução, e a conseqüente eliminação da legitimidade do desejo físico. Nessa novela, o corpo se faz linguagem; ele é erotizado. Mas também não só o corpo se liberta dos grillhões repressivos da sociedade falocêntrica;¹ a personagem feminina exerce todo o seu poder de fala em uma disputa de poder com as forças antagônicas que tentam cercear a sua ascensão.

¹ O termo falocentrismo é tomado por algumas escritoras e críticas francesas para desafiar a lógica predominante no pensamento ocidental, bem como a predominância da ordem masculina (Zolin: 2009, 218).

Ruptura da ordem e chamada do desejo na obra de Raduan Nassar

“Há sempre um copo de mar para um homem navegar”.

Jorge de Lima

A novela *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar, é composta de sete capítulos: “A chegada”; “Na cama”; “O levantar”; “O banho”; “O café da manhã”; “O esporro”; e, por último, “A chegada”. Os títulos dos capítulos da obra já anunciam as trivialidades da vida diária de um casal comum. As personagens são um homem e uma mulher inominados. A narrativa tem início com a chegada do narrador-personagem em sua casa, uma chácara afastada do centro urbano: “E quando cheguei à tarde na minha casa lá no 27 ela já me aguardava andando pelo gramado” (1992, 9). O primeiro capítulo tem seu título repetido na parte final da narrativa. Há, portanto, duas “chegadas” (início e fim). Para Samira Chalhub (1997), esse recurso deslineariza o texto, retirando-o do fechamento cabal de um fim sem resto, “pois a chegada final é o início possível, e a chegada que inicia já é, na verdade, um tempo presente ou que se faz presentificante” (p. 59).

Em *Um copo de cólera*, de ambiente urbano, a narrativa gira em torno de um típico casal da sociedade moderna, em que a centralidade da figura patriarcal masculina está diluída. Sem nomes que os identifiquem, as ações ocorridas em um encontro cotidiano na vida de um homem e uma mulher abrem espaço à teatralidade em toda a narrativa, principalmente no capítulo mais longo, considerado também o mais denso: “O esporro”. Nesse capítulo, o embate verbal travado entre eles aponta para o questionamento acerca dos papéis do homem e da mulher no contexto da sociedade moderna

da segunda metade do século XX, no centro dos movimentos sociais que promoveram a ascensão feminina.

Nessa história aparentemente banal sobre a rotina de vida de um casal, percebemos uma disputa de poder, em que a personagem masculina tenta o tempo todo subjugar a personagem feminina, seja na condução do ato sexual, seja através da imposição da linguagem, nos momentos em que ele se cala diante da tentativa de diálogo estabelecida pela mulher, ou quando tenta verbalmente impor superioridade, visivelmente inexistente. Apesar de a trama ser narrada quase completamente pelo personagem masculino, o que interessa neste estudo é analisar as ações da mulher inominada e como esta é apresentada pelo narrador. Buscamos observar a construção de sua identidade em um ambiente pós-moderno e o impacto causado pelo protagonismo dessa mulher, principalmente no destino do casal.

O título *Um copo de cólera* retoma também os versos do poeta Jorge de Lima, que abrem a narrativa: “Há sempre um copo de mar para o homem navegar”, revelando a força da intertextualidade na obra nassariana. Pensando no contexto da narrativa, vemos que basta muito pouco para que a cólera se instale. Um motivo banal pode ser suficiente para o transbordamento. No caso da narrativa, a invasão das formigas ordeiras serviu de pretexto para o transbordamento da cólera, que ocorreu essencialmente pela linguagem. De acordo com Tânia Pellegrini (1999), em *Um copo de cólera*, “as palavras irrompem ferinas, em cáustica enxurrada, respingando fel, instaurando o caos na clara ordem das coisas banais” (p. 108). Essa ordem seria a tentativa de instaurar um poder cerceador, patriarcal, em uma sociedade já marcada pela ascensão feminina em todos os espaços. Ele, o personagem inominado, recorre ao último subterfúgio para tentar instaurar a ordem: a dominação pelo sexo.

No primeiro capítulo, “A chegada”, o encontro do par amoroso é marcado por uma atmosfera de silêncio, dúvida e inquietação. O homem tenta impor uma situação de superioridade através de ações: chegar silencioso, sentar-se na cadeira de vime e ficar distraído olhando o céu, levantar-se para ir à cozinha, abrir a geladeira, pegar um tomate e comê-lo simulando a mordida de um cavalo, em uma clara demonstração de virilidade animal.

É sob o olhar e a impaciência da mulher que o capítulo finaliza. Ele pega o rádio e vai para a cama. Na cama (título do segundo capítulo), a teatralidade ainda se faz presente:

Por uns momentos lá no quarto nós parecíamos dois estranhos que seriam observados por alguém, e este alguém éramos sempre eu e ela, cabendo aos dois ficar de olho no que *eu ia fazendo*, e não no que *ela ia fazendo* (1992, 12; grifo nosso).

Na cama, a superioridade também está presente. Mas, nesse momento da narrativa, a atuação da mulher marca a ruptura de todo um ideário de recato feminino. Ela também participa do enlace amoroso. Apesar de mostrar que é Ele quem conduz o ato sexual, a ação da mulher na cama sinaliza a subversão da ordem tradicional que condiciona a mulher às vontades do homem. De acordo com Antony Giddens (1993), a busca do prazer sexual feminino é uma conquista da sociedade contemporânea. O sexo deixou de ser um segredo para ser discutido e analisado por homens e mulheres. Essa conquista feminina foi crucial no estabelecimento de sua identidade. Entretanto, a abertura ao discurso sobre o sexo e, principalmente, a reivindicação pela

busca do prazer por parte das mulheres causaram e ainda causam estranhamento nos homens.

Em *Um copo de cólera*, há uma preocupação em posicionar o poder masculino sobre o feminino, principalmente nos momentos em que ele se coloca como o Ser que conduz o ato sexual, sinalizando possuir pleno poder sobre o corpo dela:

Ela tentava me descrever sua confusa experiência do gozo, falando sempre da minha segurança e ousadia na condução do ritual, [...] me falando sobretudo do quanto eu lhe ensinei, especialmente da consciência no ato através dos nossos olhos que muitas vezes seguiam, pedra por pedra, os trechos todos de uma estrada convulsionada e era então que eu falava da inteligência dela, que sempre exaltei como a sua melhor qualidade na cama, uma inteligência ágil e atuante (ainda que só debaixo dos meus estímulos) (p. 16).

Há um paradoxo nessas ações do homem. A atuação da mulher na cama é vista como algo positivo, mas a ressalva está no controle. Ele admite a inteligência dela, mas apenas nas ações do sexo e apenas sob os estímulos dele. Isso significa dizer que, fora da cama e fora dos estímulos dele, ela nada seria.

Nesse aspecto, assume importância a compreensão da nova condição feminina na sociedade moderna, analisada por Judith Butler (2008), Michelle Perrot (2005; 2008) e Anthony Giddens (1991; 1993), que têm como ponto basilar os estudos sobre a sexualidade feitos por Michel Foucault. Construída sob o signo do novo, a obra de Foucault subverteu, transformou e modificou a relação que o indivíduo tinha com o saber e a verdade. A intervenção teórico-ativa

de Foucault introduziu também uma mudança nas relações de poder e saber da cultura contemporânea a partir de sua matriz ocidental na medicina, na psiquiatria, nos sistemas penais e na sexualidade. Corpo e sexualidade são abordados neste estudo como elementos fundamentais para a descoberta da autoidentidade feminina. Acredita-se que, ao buscar construir sua própria identidade, a mulher descobriu o poder exercido pelo corpo. Assim, ao apropriar-se do corpo, ela inscreveu um novo capítulo na história da humanidade, rompendo com ideais e valores até então vistos como norteadores de condutas de homens e mulheres. É necessário, portanto, apreender tais mudanças para a compreensão de textos literários produzidos em meio à efervescência das mudanças ocorridas no período.

Nos três volumes da *História da sexualidade* (1984; 1985; 1993) Foucault analisa as práticas pelas quais os indivíduos foram levados a prestar atenção em si próprios, a se decifrar, a se conhecer e a se confessar como sujeitos de desejo, desencadeando um processo de autorreflexão no sentido de descobrir, no desejo, a verdade de seu ser, seja ele natural ou decaído. Com relação à mulher, o grande salto foi dado no campo sexual, pela recusa à maternidade e pela busca do prazer sexual. Marcada por lutas e repressão, a história da sexualidade da mulher ficou assinalada pela luta para ter direito ao prazer sexual e ao seu próprio corpo.

Para Foucault, assim como o corpo é visto como um dado cultural, a concepção de sexo também está atrelada à cultura, e os discursos que o envolvem buscam produzir no indivíduo uma noção de verdade a ser seguida. Analisando o sexo na história da sociedade, Foucault pontua que o importante é que o sexo não foi apenas objeto de sensação e de prazer, de lei ou interdição, mas também de verdade e falsidade. Ademais, a verdade do sexo tornou-se coisa essencial,

útil ou perigosa, preciosa ou temida. Ele foi construído como objeto de verdade em cada cultura. Por isso percebemos como a sociedade viu no corpo o lugar das interdições.

Pensando nas interdições do corpo, vemos que a maioria das sociedades se constrói sob o controle da sexualidade, já que a libido é anárquica. Ter controle sobre o corpo dá ao homem uma sensação de controle sobre a identidade, constituindo uma forma de sentir-se seguro de uma possível tomada de poder da mulher. E esse controle passa pela vigilância. Na narrativa de Nassar, o homem buscava controlar não apenas o corpo, mas também o discurso. O silenciamento do homem, antes da subida ao quarto e mesmo depois da noite de sexo, narrado no capítulo “Café da manhã”, já demonstra a preocupação dele com a tomada do discurso da mulher. Calando-se, ele impossibilita uma interação com a mulher e, com isso, a priva da fala.

O medo da perda do controle da situação é ainda percebido nos capítulos seguintes: “O levantar”, “O banho” e “O café da manhã”. Nesses capítulos, ele posiciona sua superioridade pela afirmação de que tudo que ela tinha aprendido fora com ele e com mais ninguém, demonstrando necessidade de posicionamento de poder. Essa reação pode estar associada à insegurança dele diante de um relacionamento liberto de qualquer poder de agenciamento.

É importante também destacar, nesse livro de Raduan Nassar, a simbiose com os elementos da natureza para pensarmos como as metáforas nas narrativas sinalizam preconceitos enraizados na sociedade e naturalizados nos discursos. “Ele” é elemento árvore e “Ela” é elemento planta rasteira. Apesar de ele comparar-se a um tronco, que representa firmeza, segurança e poder, e a mulher ser comparada a uma trepadeira, esta oferecia muito mais perigo à sua robustez de tronco:

Ela então se enroscou em mim feito uma trepadeira (p. 18).
E como eu sabia que não há rama nem tronco, por mais vigor que tenha a árvore, que resista às avançadas duma reptante, eu só sei que me arranquei dela enquanto era tempo e fui esquivo e rápido pra janela (p. 19).

Esse desvencilhamento do narrador é revelador do medo sentido pelo homem com relação às possibilidades de ações da mulher. Na narrativa, o único lugar em que ele cede espaço a ela é no banho. É lá que ela assume o controle do seu corpo:

E era extremamente bom ela se ocupando do meu corpo e me conduzindo enrolado lá para o quarto e me penteando diante do espelho [...] e me fazendo vestir a camisa e me fazendo deitar as costas ali na cama, debruçando-se em seguida pra me fechar os botões, e me fazendo estender meus pesados sapatos no seu regaço pra que ela, dobrando-se cheia de aplicação pudesse dar o laço, eu só sei que me entregava inteiramente em suas mãos pra que fosse completo o uso que ela fizesse do meu corpo (p. 23).

É no banho que ela desempenha o papel de mulher servil. Pela descrição que ele faz, observamos nesse homem a necessidade de cuidado e proteção. Tais ações revelam o imaginário da sociedade com relação à conduta feminina, responsabilizando-a não só pelo cuidado da casa, mas também dos membros da família.

Depois dos eventos noturnos na vida do casal inominado, segue o capítulo de maior tensão e também de maior extensão: “O esporro”, considerado o clímax da novela. A explosão verbal ocorre

em uma manhã aparentemente tranquila, após uma noite de sexo. O estopim desse “esporro” é a descoberta de um rombo na cerca viva da chácara, provocado pelas formigas. Ao perceber o estrago das formigas em sua propriedade, a tentativa de exterminá-las é acompanhada por uma explosão verbal:

Malditas saúvas filhas-da-puta, e pondo mais força tornei a gritar “filhas-da-puta, filhas-da-puta”, vendo uns bons palmos de cerca drasticamente rapelados, vendo uns bons palmos de chão forrados de pequenas folhas, é preciso ter sangue de chacareiro pra saber o que é isso, eu estava uma vara vendo o estrago, eu estava puto com aquele rombo, e só pensando que o ligustro que devia ser assim essa papa-fina, tanta trabalheira pra que as saúvas metessem vira-e-mexe a fuça (p. 31).

O estrago das formigas “tão ordeiras” é transportado para o palco da vida do casal e encontra na mulher a causa dos estragos na desintegração da sociedade. Como metáfora da luta feminina, as formigas agiam à noite e sob uma organização bem estabelecida, pois elas romperam com o ligustro – a parte que o chacareiro considerava a melhor. Por isso o estrago era muito grande:

Puto com essas formigas tão ordeiras, puto com sua exemplar eficiência, puto como essa organização de merda que deixava as pragas de lado e me consumia o ligustro da cerca-viva (p. 32).

Toda a cólera externada pelo chacareiro é vista pela mulher como uma reação sem sentido que desencadeia uma situação limite

no relacionamento do casal. Com ironia, ela demonstra que, para quem supostamente usa a razão, aquela seria uma encenação exagerada de cólera: “não é para tanto, mocinho que usa a razão” (p. 33). Aliado ao tom irônico da voz, a postura de mulher emancipada causa no homem um mal-estar muito grande, pois ele se sentia diminuído diante daquela mulher dona de si:

A claridade do dia lhe devolvendo com rapidez a desenvoltura de *femeazinha emancipada*, o vestido duma simplicidade seleta, a bolsa pendurada no ombro caindo até as ancas, um cigarro entre os dedos, e tagarelando tão democraticamente com gente do povo, que era por sinal uma das suas ornamentações prediletas (p. 32; grifo nosso).

O desprezo na descrição da mulher revela um sentimento de rejeição do homem com relação à ascensão feminina conquistada pela linguagem. Além dos signos da modernidade presentes na descrição, a exemplo do cigarro entre os dedos, um fator de grande importância para a compreensão do medo causado pela ascensão da mulher estava no transbordamento do discurso. E isso também estava associado à invasão das formigas. A cerca viva rompida pelas formigas encerra também a metáfora da própria impotência de não mais poder assumir o controle da relação homem-mulher; de sua impotência diante da própria vida, afinal ele era apenas “um biscateiro graduado” e era ela quem tinha o poder do discurso:

Eu devia cumprimentar a pilantra, não tinha o seu talento, não chegava a isso meu cinismo, fingir indiferença assim perto duma fogueira, dar gargalhadas à beira do sacrifício,

e tinha de reconhecer a eficiência do arremedo, um ligeiro branco me varreu um instante a cabeça, senti as pernas de repente amputadas, caí numa total imobilidade (p. 51).

"O esporro", que apresenta uma ambiguidade no próprio nome – pode significar, numa relação sexual, o fluxo de esperma lançado, como também pode ser o despejar verbal de forma abrupta –, sinaliza, na narrativa, as contradições do relacionamento no cenário líquido da vida moderna, tal como preconiza Zygmunt Bauman. Em *Amor líquido* (2004), Bauman afirma que os casais da modernidade são movidos por amores e paixões sem rumos, por impulso sexual, mostrando como a fragilidade dos laços humanos pode desintegrar todas as instituições consideradas sólidas:

Já foi o tempo em que via a convivência como viável, só exigindo deste bem comum, piedosamente, o meu quinhão, já foi o tempo em que consentia num contrato, deixando muitas coisas de fora sem ceder contudo no que me era vital, já foi o tempo em que reconhecia a existência escandalosa de imaginados valores, coluna vertebral de toda "ordem"; [...] é esta consciência que me libera, é ela hoje que me empurra, são outras agora minhas preocupações [...] me recuso pois a pensar naquilo em que não mais acredito, seja o amor, a amizade, a família, a igreja, a humanidade; me lixo com tudo isso! me apavora ainda a existência, mas não tenho medo de ficar sozinho, foi conscientemente que escolhi o exílio, me bastando hoje o cinismo dos grandes indiferentes (p. 54).

Pensando também na questão identitária estudada por Stuart Hall (1999), vemos que esse “esporro verbal” do homem, na narrativa de Nassar, é representativo da crise do sujeito contemporâneo, denunciando o deslocamento do discurso identitário do sujeito iluminista e cartesiano para o estabelecimento de um discurso de sujeito pós-moderno, marcado pela ausência da noção de pertencimento e filiação. O homem inominado serve de modelo para observarmos a precariedade e fragilidade da noção de identidade, vista a partir de noções de estabilidade e homogeneidade, centralizadas na ideia de ego totalizador.

Assim, a cerca viva representa, na narrativa, a fragilidade do chacareiro. Ao se esconder por trás dela, ele busca proteção ao mesmo tempo em que sinaliza sua necessidade de marcação de fronteira. Cria uma fortaleza para estabelecer os limites entre “seu mundo” e o mundo que acontece além dela [cerca viva]. Por isso, no momento em que ele observa o rombo na cerca de sua propriedade, percebe a fragilidade de suas fronteiras e quão inútil é lutar contra a forma ordeira com que as formigas trabalhavam.

Elas são “as filhas da puta” que estragavam sua vida. Representadas como femininas, as formigas simbolizavam a metáfora do trabalho sistemático das mulheres ao buscarem igualdade de direito através dos movimentos organizados da década de 1960. A desordem decorrente desse trabalho sistemático das mulheres desestabilizou toda uma ordem secularmente estabelecida, cujos valores eram vistos pelo homem como a coluna vertebral da vida em sociedade. O esfacelamento desses valores, decorrente das ações femininas, provocou no imaginário masculino um medo da perda de autoridade, produzindo reações de descrédito e cólera.

A cólera, à qual o título faz alusão, corresponde ao momento de fúria, em que cada atuante tenta abater o outro, mediante explo-

são verbal. E, nesse campo, a mulher inominada consegue subverter o lugar de submissão, transgredindo a ordem das coisas impostas pela sociedade patriarcal:

Compreende-se, senhor, sou bem capaz de avaliar os teus temores... tanto recato tanta segurança reclamada, toda essa suspeitíssima preocupação co'a tua cerca, aliás, é incrível como você vive se espelhicizando no que diz; vai, fala, continua co'as palavras, continua o teu retrato, mas vem depois pra ver daqui a tua cara ... há-há-há ...que horror (p. 49).

Na narrativa, a arma utilizada pela mulher é a linguagem. É através de seu discurso que ela desestabiliza a autoridade masculina e reverte o silenciamento imposto. Como todo signo traz referência ao contexto cultural, incluindo o social, o econômico e o político, o embate verbal nessa narrativa denuncia uma visão pessimista da vida e dos relacionamentos humanos, muito em consonância, como já dissemos, com os estudos do sociólogo Zygmunt Bauman (2001; 2004), cujas obras apontam para a fragilidade da convivência na sociedade pós-moderna, em que não há mais lugar para a formação de uma família tradicional, o que esvazia o discurso bíblico que diz que “Um filho só abandona a casa quando toma uma mulher por esposa e levanta outra casa para nela procriarem” (Nassar: 1992, 79). Sem família e sem filhos, a moderna união é pautada pela inexistência de laços, ou melhor, eles existem, mas são frouxamente atados.

A linguagem também denuncia ideologia. No embate verbal entre o casal inominado, ele deseja o tempo todo, através da linguagem, diminuir e subjugar a mulher. Assim, no capítulo “O esporro”, palavras como “jornalisticinha de merda” e “femeazinha emancipada”

demonstram nitidamente o posicionamento do homem com relação à mulher:

Você aí, sua jornalista de merda [...] e sorriu a filha-da-puta, [...] “que tanto você insiste em me ensinar, hem jornalista de merda? que tanto você insiste em me ensinar se o pouco que você aprendeu da vida foi comigo, comigo” (p. 44).

O emprego de tais expressões situa a obra em um contexto de emancipação feminina, decorrente de lutas dos movimentos culturais do período, principalmente do movimento feminista, que lutava pela liberação sexual e igualdade de direito. A década de 1970 é marcada pela emancipação da mulher que assume papéis sociais até na organização da sociedade. Entretanto, tais mudanças causaram muitas reações contrárias. Na narrativa, o substantivo no diminutivo já indica o menosprezo do homem com relação às conquistas femininas. Além disso, chamá-la de “jornalística de merda” representa a opinião dele com relação à atuação profissional da mulher:

Nunca te passou pela cabeça que tudo que você diz, e tudo que você vomita, é tudo coisa que você ouviu de orelhada, que nada do que você dizia você fazia, que você só trepava como donzela, que sem minha alavanca você não é porra nenhuma, que eu tenho outra vida e outro peso (p. 48).

Em toda a narrativa, seja através do silenciamento ou do esporro verbal, o objetivo é demarcar os limites da cerca que os divide. Como “trepadeira”, ela precisava de um tronco para se apoiar. Ele é

o tronco, a fortaleza, a sapiência. A mudança na ordem das coisas causa no homem a perda de si, por isso a cólera.

Outro aspecto que chama atenção na narrativa é o estranhamento nas ações do casal. O par amoroso de *Um copo de cólera* comporta-se como se fossem dois estranhos, e o ato sexual é realizado numa configuração performática. Eles representam o tempo todo um para o outro. Tal representação é ainda mais forte na atuação do homem. Desde o primeiro capítulo, seus movimentos e atitudes são tecidos pela representação, contenção e cálculo descarnado. Esse estranhamento pode ser compreendido como uma estratégia para lidar com a tomada de ação pela mulher.

À personagem feminina cabia apenas interagir com os atos dominadores do homem, que na cama estabelecia o direcionamento das ações dela. O fator de relevância nessa narrativa é o corpo por apresentar-se como elemento dialético: em *Um copo de cólera*, o corpo vem antes da roupa. Ele é pasto, cenário para o discursivo, para as ideologias atuarem. Os protagonistas da narrativa rasuram o corpo da cultura ocidental moderna burguesa, cristã e patriarcal, através de um discurso híbrido, no qual as palavras impregnadas de valores ganham peso e corpo ideológico, sendo envolvidas por forte emoção e paixão.

Entretanto, o paradoxo da situação narrada está no desespero que ambos sentem ante a possibilidade de ficarem sozinhos. Ao expulsar a mulher de sua chácara, o desamparo que sente ao perceber sua solidão confirma a visão que Bauman (2004) tem do amor na modernidade: apesar da fragilidade dos relacionamentos, a espécie humana precisa do outro, e isso é condição para a sua sobrevivência.

Na narrativa, é com a descrição do desamparo do homem, após a saída da mulher, que é finalizado o capítulo “O esporro”. Nesse momento, prostrado no pátio, como em um processo catártico, ele

deixa-se dominar por um choro convulsivo, até ser ajudado pelos caseiros: “Os dois tentando me erguer do chão como se erguessem um menino” (p. 82). A saída da mulher provocou no “macho” uma reação de extrema fragilidade. Enquanto o homem se abraça com a terra, após deixar-se cair no solo, relembra a infância, a mãe com o pai e os irmãos. Como depositária espiritual de um patrimônio escasso (família), sua mãe ensina que “O amor é a única razão da vida” (p. 79). O retrato da família contrasta com sua situação de solidão e insegurança.

O último capítulo, “A chegada”, fecha circularmente a narrativa, com a irrupção do ponto de vista feminino. A jornalista passa, então, no desenlace da novela, a deter a perspectiva da narrativa e, com sua volta à casa do amante, pode-se apreender o conflito insolúvel que se estabelecia entre o casal. Ele, dominado pelo medo de aprofundamento da relação afetiva com uma mulher independente, liberada, contestadora, transformou-se em antissujeito; ela, por sua vez, apresenta as contradições do amor que sentia por ele: desejava-o não só sexualmente, mas como companheiro; queria as “recompensas da visita”, mas também revelava o íntimo desejo de cuidar do objeto amado.

Deitado de lado, a cabeça quase tocando os joelhos recolhidos, ele dormia, não era a primeira vez que me prestaria aos seus caprichos, pois fui tomada de repente por uma virulenta vertigem de ternura, tão súbita e insuspeitada, que eu mal continha o ímpeto de me abrir inteira e prematura pra receber de volta aquele enorme feto (p. 84).

No último capítulo, no momento da chegada da mulher à casa, a imagem do homem apresentada ao leitor revela o ápice da

fragilidade humana. A posição fetal em que ele é encontrado desperta na mulher um sentimento materno, uma vontade de cuidar e tomar para si, revelando que o corpo antes da roupa é o mesmo para todas as pessoas: é o lugar onde as identidades são construídas, servindo de instrumento de autorreferência. É, também, o lugar das necessidades e das carências a que estão sujeitas todas as pessoas.

Considerações finais

Em *Um copo de cólera*, o corpo é objeto de reflexão e o prazer sexual representa uma forma de emancipação. Isso porque, na contemporaneidade, o corpo é altamente valorizado como um componente discursivo que define e compõe a identidade da mulher. A sociedade, segundo Foucault (1985; 1993b), é discursiva. Ela só tem sentido por estar inscrita na linguagem e no discurso em processo, por isso o saber e o poder são inseparáveis. Ao tratar o sexo como construção semântica, dependente de representações específicas, o filósofo defende que o estudo da sexualidade deve centrar-se nos discursos do desejo, explorando as palavras, a linguagem e os símbolos. Todos esses elementos são percebidos na obra de Raduan Nassar.

Pensando no contexto das obras de Nassar, percebemos que em suas narrativas é forte a presença de mulheres que se posicionam, que não se submetem a imposições de ordem social, econômica ou cultural. Sem perder as características da feminilidade, elas vão em busca de independência, no sentido de adquirir igualdade de condições e valorização da diferença. Com isso, elas subvertem os costumes e os mitos tradicionais, tais como a idealização da mulher como ser subserviente e inferior.

Sabemos que a constituição do sujeito feminino é um processo com raízes históricas que implica transformações profundas na

sociedade. A nova postura assumida pela mulher veio acompanhada de incertezas tanto para as mulheres quanto para os homens. Sem paradigma de comportamento, a mulher moderna tem sua construção identitária marcada por ambiguidades de comportamento. Isso é evidenciado em *Um copo de cólera*, na parte em que é narrado o retorno da mulher à casa do companheiro. Da parte dele, percebemos a insegurança de uma vida sem base familiar sólida. O sentimento de fragilidade com que termina a narrativa – ele, deitado em posição fetal – já é indicativo de carência e necessidade de proteção feminina. Esse final simbólico representa a quebra de muitos mitos, principalmente com relação ao poder do homem e à ideia de mulher submissa à espera do homem. As Penélopes da sociedade moderna subverteram a ordem e transgrediram os paradigmas tradicionais de comportamento feminino.

Referências

- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- _____. *Amor líquido: Sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução de Carlos Alberto Medeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- CHALHUB, Samira. *Semiótica dos afetos: roteiro de leitura para Um copo de cólera, de Raduan Nassar*. São Paulo: Hacker Editores / Cespuc, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- _____. *História da sexualidade III: o cuidado de si*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- _____. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque, J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1993a.
- _____. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1993b.
- GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.
- _____. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1993.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

- PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 1999.
- NASSAR, Raduan. *Um copo de cólera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PERROT, Michelle. *Mulheres ou os silêncios na história*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- _____. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

Resumo

O estudo faz uma análise da personagem feminina na narrativa de Raduan Nassar, focalizando a novela *Um copo de cólera*. A pesquisa apresenta algumas reflexões acerca da (des)ordem causada pela ascensão da mulher na sociedade e insere-se dentro de uma perspectiva dos estudos culturais voltados para a construção identitária da mulher em uma sociedade já tomada pelos signos da modernidade. Objetiva-se mostrar como o processo de individualização da mulher ocorre na narrativa. Parte-se da hipótese de que o mesmo se deu a partir do momento em que a mulher/personagem inominada tomou consciência de si enquanto sujeito de identidade própria, principalmente pelo conhecimento dos limites do seu corpo. Para dar conta dos objetivos propostos, a presente investigação valeu-se de pesquisa bibliográfica e análise da narrativa de Nassar, tendo como base teórica os estudos de Michel Foucault, cuja obra interroga as formas do poder e o estatuto do saber moderno, a partir, dentre outros fatores, da sexualidade. Também são utilizados os estudos de Stuart Hall, Zygmunt Bauman e Anthony Giddens, além de reflexões da teoria feminista. A pesquisa visa contribuir para os estudos identitários sobre a mulher, bem como faz uma revisão da rica produção literária de Raduan Nassar, escritor de grande importância no cenário literário nacional.

Palavras-chave: **transgressão; (des)ordem; identidade; mulher; Raduan Nassar.**

Abstract

This paper analyzes the female character in Raduan Nassar's narrative, focusing on the novel *Un copo de cólera*. The research presents some ideas about the (dis)order caused by women's social ascension and belongs to the cultural studies centered in the construction of women's identity in a context that already exhibits signs of modernity. It aims to show how the process of the woman's individualization occurs in the narrative, assuming the hypothesis that it happens at the moment when

the woman becomes aware of herself as the subject of her own identity, acquiring the knowledge of the limits of her body. To accomplish its goals in the analysis of Nassar's narrative, the present investigation raised a theoretical support, taking as its main basis Michel Foucault's studies on sexuality, but also profiting from Stuart Hall's, Zygmunt Bauman's and Anthony Giddens' works and from the feminist theory. We hope to contribute to the research on women's identity and to provide a revival of interest in the literary production of such an important Brazilian author as Raduan Nassar.

Keywords: transgression; (dis)order; identity; woman; Raduan Nassar.

Uma análise do feminismo para além do binarismo em “Enquanto meus pés balançam”, de JeisiEkê de Lundu

Elisiane Santos de Matos*

Sandra Maria Pereira do Sacramento**

O feminismo contemporâneo é marcado pela denominada interseccionalidade, uma vez que começa a perceber que a opressão relacionada à mulher não perpassa apenas por seu gênero, mas implica a correlação de forças de categorias como classe social, etnia, identidade de gênero, entre outras demandas. Isso ocorre porque as mais variadas formas de opressão não agem de forma independente umas das outras, mas de maneira inter-relacionada. Desse modo, como alicerce para a opressão, as identidades sociais interseccionam-se com sistemas relacionados de dominação ou de discriminação. Intrinsecamente ligada à ideia de intersecção, a revisão que tem acontecido dentro do próprio movimento feminista, com o intuito de uma resignificação ainda inicial de seu sujeito “mulher”, parece bem coerente com a necessidade que outras identificações de gênero, como lésbicas e transexuais, têm de representação. Ademais, a capacidade de fazer sua própria reflexão crítica é uma das especificidades do movimento feminista desde sua gênese.

* Mestra em Letras – Linguagens e Representações pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC).

** Professora do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC).

Nesse cenário, analisar o poema “Enquanto meus pés balançam”, de autoria de JeisiEkê de Lundu, presente na coletânea *Profundações 2*, sob a ótica interseccional da terceira onda do feminismo, faz-se pertinente às necessidades dessas minorias, que subsistem dentro do próprio movimento feminista e na sociedade, de uma maneira geral.

Profundações 2: uma obra feminista a contrapelo do binarismo impositivo e da heterossexualidade compulsória

Lançada em plataforma online pela *Voo Audiovisual*, em 2017,¹ a obra colaborativa *Profundações 2* é uma coletânea que mescla o trabalho de dezesseis escritoras inéditas (em sua maioria) e dezoito fotógrafas, oriundas de diversas cidades baianas e de outros estados brasileiros, organizada por Daniela Galdino, professora mestra da UNEB e *performer*. Conforme define Galdino (2017), na apresentação da obra, *Profundações 2* é resultado de uma desobediência à dinâmica do mercado literário marcada pela hierarquia.

De outro modo, a obra é uma maneira de dar visibilidade e voz às mulheres poetisas e prosadoras, bem como às *fotógrafas*,² que dialogam sobre temas ligados às suas vivências políticas e pessoais e, sobretudo, que desenvolvem reflexões relacionadas aos problemas de gênero e se veem, em alguma medida, excluídas do mercado literário e fotográfico:

Por refutarmos as dinâmicas literárias que, a cada dia, fabricam a nossa invisibilidade. Por sabermos que somos

¹ Link de acesso à obra *Profundações*: <http://vooaudiovisual.com.br/projects/profundancas2/>

² A utilização da terminologia *fotógrafas* intenciona romper com o binarismo masculino/feminino e contemplar as artistas transexuais que participam da obra.

muitas em profundas relações com a palavra. Por sentirmos uma necessidade avassaladora de falar com outres, ouvir as palavras suas. Por sabermos que alguns nos querem mortas (Galdino: 2017, 7).

Enquanto plataforma feminista, a obra literária *Profundações 2* compõe o objeto de estudo do presente artigo, que analisa, especificamente, um de seus poemas – “Enquanto meus pés balançam”, de autoria de JeisiEkê de Lundu – no contexto do constructo ideológico, que torna não inteligíveis e, portanto, invisíveis, as identidades de gênero inadequadas ao modelo ditado pelo binarismo e pela heterossexualidade compulsória do desejo. Butler explica como se dá o processo de exclusão dentro desse mecanismo de coerência e continuidade entre o sexo biológico, gênero, prática sexual e desejo:

Gêneros “inteligíveis” são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo. Em outras palavras, os espectros de descontinuidade e incoerência, eles próprios só concebíveis em relação a normas existentes de continuidade e coerência, são constantemente proibidos e produzidos pelas próprias leis que buscam estabelecer linhas causais ou expressivas de ligação entre o sexo biológico, o gênero culturalmente constituído e a “expressão” ou o “efeito” de ambos na manifestação do desejo sexual por meio da prática sexual (2014, 38).

Propondo a “fluidez” como característica de seu gênero, o poema de Lundu serve de exemplificação às abordagens descon-

trutivistas dos estudos de gênero, que afirmam a necessidade de repensar discursivamente o sujeito do feminismo – assunto que será abordado mais à frente, neste texto. Por enquanto, é suficiente colocar em questão o que faz pensar em *Profundanças 2* como uma obra feminista pós-moderna alicerçada no pós-estruturalismo e, portanto, a contrapelo do binarismo impositivo e da heterossexualidade compulsória. Em primeiro lugar, nota-se na dedicatória da organizadora Daniela Galdino um total direcionamento às questões feministas:

Este livro é dedicado... à memória de sonho, devaneio e luta representada pela passagem de Frida Kahlo³ pela terra; à memória da educadora Arlete Vieira da Silva,⁴ pelo seu legado de esperança em tempos tão violentos; a todas as mulheres que, vivas, aliam sua existência à teimosia de construir outros mundos possíveis e assim resistem nos lugares onde se encontram/reencantam (2017, 5).

Galdino dedica a obra a duas mulheres com percursos pessoais e profissionais emblemáticos, cada qual em sua área de atuação, ao passo que estende, de maneira geral, a dedicatória a cada mulher que resiste e tenta criar *outras realidades*. Em segundo lugar, a constituição de *Profundanças 2* denota uma total preocupação por englobar, na nomenclatura “mulher”, as lésbicas e as transexuais – caracterizando uma consonância com as teorias desconstrutivistas

³ Frida Kahlo (1907-1954) foi uma importante pintora mexicana do século XX, com estética muito próxima do Surrealismo.

⁴ Arlete Vieira da Silva (2017) foi professora adjunta da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC) no Departamento de Letras e Artes.

presentes no feminismo pós-moderno, que buscam ultrapassar a ideia de essencialidade do sujeito do feminismo, assim como tentam encontrar uma saída, para além do modelo binário das relações de gênero.

Por fim, o posicionamento crítico da obra se coaduna com o pós-estruturalismo⁵, na medida em que essa teoria coloca em questionamento as categorias unitárias e universais. A relação entre pós-estruturalismo e feminismo foi pensada por Joan Scott, como se vê nas palavras de Silvana Aparecida Mariano:

A construção do “gênero” como categoria de análise desde cedo se deparou com esses problemas. Sendo um conceito, Joan Scott entende que “gênero” necessita de uma teoria que lhe dê suporte. Essa teoria para a autora é o pós-estruturalismo, na medida em que permite questionar as categorias unitárias e universais e torna históricos conceitos que são normalmente tratados como naturais, como, por exemplo, “homem” e “mulher” (2005, 486).

Opondo-se ao estruturalismo saussuriano,⁶ que, por meio da estrutura binária, associa diretamente o significante (signo) ao significado (conteúdo do signo) e, portanto, deixa de centrar o campo de análise no discurso – como a tradição do logocentrismo platônico

⁵ Conjunto de investigações filosóficas contemporâneas, que busca negar ou transformar os princípios teóricos do estruturalismo.

⁶ Ferdinand de Saussure foi um linguista e filósofo suíço, cujas elaborações teóricas propiciaram o desenvolvimento da linguística enquanto ciência autônoma, exercendo grande influência sobre o campo da teoria da literatura e dos estudos culturais.

propunha –, Jacques Derrida elabora a teoria da desconstrução, que busca suspender todas as metafísicas baseadas na oposição e hierarquia, como o binarismo homem/mulher, por exemplo. Desse modo, a rejeição de Derrida às oposições inclui a estrutura binária significante/significado, mas vai além dela, estabelecendo-se enquanto crítica a toda estrutura binária, que “responde a um momento da *economia* (digamos, da ‘vida’ da ‘história’ ou do ‘ser em relação a si’)” (Derrida: 2013, 9).

No entanto, é preciso dissociar a ideia de desconstrução derridiana da concepção de destruição. Derrida não propõe destruir os conceitos estruturados de maneira binária opositiva. Inicialmente, há que se apagar o cerne dessa oposição e arrancar os termos da lógica binária da construção de suas identidades, deixando de lado os significados oriundos da lógica dualista – mas mantendo os conceitos, agora, dentro de uma lógica pós-estruturalista. Assim, percebe-se que o “eu” só existe dentro da língua e é a partir dela que é possível construir a identidade: “Não há identidade, justamente. Uma identidade nunca é dada, recebida ou alcançada, não, apenas existe o processo interminável, indefinidamente fantasmático, da identificação” (2001, 43).

Nessa perspectiva, assim como sustenta Butler, não há como se pensar em uma identidade fixa, plena, mas em processos de identificação assegurados “da língua e na língua”, em processos inacabados, em construção, nos quais a identidade é sempre adiada e diferida, feita através de uma “somatória de atributos” (Beato: 2004, 163).

Dessa maneira, lançar o olhar sobre o poema de inspiração autobiográfica “Enquanto meus pés balançam”, de JeisiEkê de Lundu, permite discorrer sobre a difícil tarefa que coube ao feminismo pós-moderno: subverter as identidades e desestabilizar, no campo

discursivo, os regimes de poder existentes, que alicerçam a estrutura binária homem/mulher, enquanto identidades essenciais impostas pela cultura, bem como elegem compulsoriamente a heterossexualidade como única possibilidade aceitável de desejo.

“Enquanto meus pés balançam”: a invisibilidade das identidades de gênero inadequadas ao modelo do binarismo impositivo e da heterossexualidade compulsória

Artista visual e performer baiana de 25 anos, JeisiEkê de Lundu é estudante de Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA), transexual, não binária, que aborda em suas obras questões de gênero, contrapondo resistência à violência. Nascida na divisa entre os estados brasileiros da Bahia e de Minas Gerais, em seu poema “Enquanto meus pés balançam”, JeisiEkê de Lundu (2017) correlaciona seu local de nascimento com o seu *não-lugar* entre as categorias de gênero configuradas unicamente a partir do binarismo homem/mulher: “Nascida sem território, / cria da beira, / nem baiana nem mineira. / Nem menino nem menina, / sempre do lado de fora, sempre à margem. Nem macacão nem vestido” (p. 92).

O *não lugar* descrito por JeisiEkê de Lundu é decorrente da *ininteligibilidade* atinente às *identificações de gênero*, que não se encaixam na dinâmica de coerência causal entre sexo biológico, gênero, prática sexual e desejo. Segundo essa lógica, qualquer incoerência no trajeto dito “natural” entre o sexo biológico e as vivências dos desejos faz com que a identidade de gênero torne-se ininteligível. Entretanto, a não representação coloca essas identidades de gênero num *não lugar* bastante vulnerável.

Segundo Butler, de acordo com a matriz binária, essas identidades de gênero *não deveriam existir, pois* parecem ser meras

falhas do desenvolvimento ou impossibilidades lógicas, portanto, não deveriam ser representadas:

A matriz cultural por intermédio da qual a identidade de gênero se torna inteligível exige que certos tipos de “identidade” não possam “existir”- isto é, aquelas em que o gênero não decorre do sexo e aquelas em que as práticas do desejo não “decorrem” nem do “sexo” nem do “gênero”. Nesse contexto, “decorrer” seria uma relação política de direito instituída pelas leis culturais que estabelecem e regulam a forma e o significado da sexualidade (2014, 39).

Ainda segundo Butler (2014), a categoria “mulheres”, ao pretender ser globalizante, torna-se normativa e excludente, além de opressora, pois impõe uma heterossexualidade pressuposta nas relações de gênero. Nesse contexto, o fato de não ser “nem menino nem menina”, ou seja, fora do sistema binário, *põe Lundu* (2017) também fora do campo da inteligibilidade, “sempre do lado de fora, sempre à margem” de toda e qualquer representação ditada pela matriz cultural. Nesse sentido, Butler afirma:

Em sendo a “identidade” assegurada por conceitos estabilizadores de sexo, gênero e sexualidade, a própria noção de “pessoa” se veria questionada pela emergência cultural daqueles seres cujo gênero é “incoerente” ou “descontínuo”, os quais parecem ser pessoas, mas não se conformam às normas de gênero da inteligibilidade cultural pelas quais as pessoas são definidas (2014, 38).

Nesse contexto, faz-se necessário um parêntese para a fala de Valcárcel, no que se relaciona à forma dicotômica de se produzirem teorias e, portanto, de se organizar o modelo de pensamento e de linguagem universal a partir dos pares:

No existe ninguna teoría compartida en el sentido de teorías comúnmente aceptadas, de cuál es el orden del mundo y por qué es bueno que sea así, que no argumente a partir de pares. Todas las ontologías y todas las ordenaciones simbólicas del mundo se construyen con pares de los que siempre se disse que son tensionales y que están en una especial relación que, en su día, se llamó dialéctica (2012, 68).

Então, se o pensamento do mundo se organiza em pares e, nas questões de gênero, o “homem” ocupa o lugar de privilégio nessa relação, enquanto a “mulher” é o *segundo dos pares*, quais lugares ocupam as lésbicas, os gays e os transexuais não binários, como JeisiEkê de Lundu? Os lugares da invisibilidade, da não representação – o *não lugar*, que só é notado a partir da reivindicação. Como aponta Bourdieu, essa estigmatização só se torna clara quando o grupo atingido pela invisibilidade se levanta contra essa forma de opressão:

La opresión entendida como invisibilización se traduce en un rechazo de la existencia legítima y pública, es decir, conocida y reconocida, especialmente por el derecho, y en una estigmatización que sólo aparece tan claramente cuando el movimiento reivindica la visibilidad (2000, 144).

Ao definir seu desejo como *pulsante* e seu corpo como *fluido*, Lundu, declaradamente, coloca seu gênero num lugar de transitorie-

dade, inconcebível ao mundo fixo e rígido proposto pela binaridade homem/mulher e desobediente à regra geral da heterossexualidade compulsória – que afirma que o sexo biológico deve desejar apenas o seu oposto assimétrico, ou seja, o sexo masculino desejaria apenas o sexo biológico feminino, por exemplo.

Enquanto pessoa transexual não binária, Lundu se auto-descreve no poema como sujeito múltiplo e contraditório ao ver do modelo dicotômico imposto – a binaridade homem/mulher. No entanto, essa fluidez só será concebível e aceitável a partir de uma ruptura na teorização do gênero no que se relaciona ao sexo, como afirma Butler:

Quando o *status* construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que *homem* e *masculino* podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e *mulher* e *feminino*, tanto um corpo masculino como um feminino (2014, 24-5).

No que tenciona ser uma autodescrição, nota-se, ao mesmo tempo, no poema, uma necessidade de Lundu de dizer aquilo que não é, como se sua identidade de gênero também fosse construída a partir da negação dos padrões impostos: “Espetáculo vida, isso não é teatro, / isso não é uma performance” (2017, 92). Nesse sentido, Butler afirma que a busca pela representação universal de um sujeito feminino leva à exclusão:

Com efeito, a insistência prematura num sujeito estável feminino, compreendido como uma categoria uma das

mulheres, gera, inevitavelmente, múltiplas recusas a aceitar essa categoria. Esses domínios de exclusão revelam as consequências coercitivas e reguladoras dessa construção, mesmo quando a construção é elaborada com propósitos emancipatórios (2014, 21-2).

Ao afirmar que *não é performance*, vê-se em Lundu uma tentativa de sair de toda e qualquer representação imposta pelos modelos dados, seja pela ideia do biológico como destino, negada por Simone de Beauvoir na primeira onda do feminismo, seja pela definição de cultura como determinante da identidade de gênero. Assim, a associação realizada a por Butler entre a sua crítica direcionada ao cultural e a crítica feita ao natural, por Simone de Beauvoir, resume-se em negar a cultura como único determinante nas identidades de gênero. Dito de outro modo, se o biológico não é destino, o cultural também não deveria ser:

Quando a “cultura” relevante que “constrói” o gênero é compreendida nos termos dessa lei ou conjunto de leis, tem-se a impressão de que o gênero é tão determinado e tão fixo quanto na formulação de que a biologia é destino. Nesse caso, não a biologia, mas a cultura se torna o destino (2014, 26).

A ideia de que Lundu não pretende estabelecer-se em uma nova identidade de gênero, tampouco se enquadrar em uma já estabelecida, volta a se destacar nos versos seguintes de seu poema: “Reflexo sem espelho. / Antropofagia sem sentido. / Não quero aqui afirmar nada, / mas confrontar suas certezas consagradas” (2017, 92).

O pensamento da poetisa “nem mineira nem baiana” coaduna-se com a ideia de Butler de que a identidade não deve ser o ponto de partida para a política feminista, pois a construção de uma identidade de gênero pressupõe uma normatização, uma unidade que, conseqüentemente, exclui e invisibiliza as identificações de gênero, que não se adequam ao modelo geral. Então, nesse sentido, têm-se duas pertinentes indagações de Butler:

Em que medida as *práticas reguladoras* de formação e divisão do gênero constituem a identidade, a coerência interna do sujeito e, a rigor, o *status* auto-idêntico da pessoa? [...] E como as práticas reguladoras que governam o gênero também governam as noções culturalmente inteligíveis de identidade? (2014, 38).

Da necessidade que o feminismo tem de, além da crítica aos conceitos totalizantes masculinistas, autocriticar os gestos totalizantes do seu próprio movimento, decorre a urgência em repensar-se, uma vez que, enquanto a categoria unívoca das mulheres for normativa e excludente, as dimensões não marcadas pelo privilégio de classe, raça e coerência entre sexo, gênero e desejo sexual permanecerão sem representação dentro do movimento.

A opção pela fluidez segue coerente nos próximos versos do poema de Lundu, ao declarar que não aceita limites à sua existência: “Meu desejo não é quebrar nem juntar, mas existir. / Isso é um grito de alerta, não de socorro. / Escorrem em mim versos / de uma poesia desconexa, / sem meio nem fim” (2017, 92). Nesse ponto, cabe destaque à postura combativa da poetisa transexual que fica clara na afirmação de que seu grito não é de socorro, mas sim de alerta.

Assim, é possível estabelecer graus elevados de incompatibilidade entre trechos do poema de Lundu (2017) como “desejo pulsante, corpo fluido” e “meu corpo é onda, camaleão sem referência” e o modelo fixo e estável, baseado no essencialismo e na heterossexualidade compulsória. A crítica de Butler ao universalismo pretendido pela representação feminista encontra respaldo, em sua visão, na diversidade cultural não contemplada pela ideia de “mulher” concebida pelo movimento:

A presunção política de ter de haver uma base universal para o feminismo, a ser encontrada numa identidade supostamente existente em diferentes culturas, acompanha frequentemente a ideia de que a opressão das mulheres possui uma forma singular, discernível na estrutura universal e hegemônica da dominação patriarcal ou masculina (2014, 20).

Em meio à não representação, Lundu luta apenas para existir. Ocorre que sua existência só será pensável a partir da rejeição de esquemas dicotômicos de pensamento, a exemplo da binaridade homem/mulher, da exaltação das diferenças internas de cada categoria, como é o caso das lésbicas e transexuais, dentro do próprio movimento feminista, da elaboração de um pensamento que contemple as pluralidades e as diversidades existentes na cultura, e do rechaço a abordagens essencialistas.

A seguir, o eu enunciador do poema deixa transparecer mais uma vez que, por ser fluida, sua identidade encontra-se em construção e que ela segue em confronto consigo mesma, para além dos embates gerados por sua invisibilidade e não representação. Mas

essa constatação se dá de maneira calma, como se a autora tivesse consciência de que este confronto consigo mesma fizesse parte do processo de construção de sua identificação de gênero sempre em trânsito, em processo.

Em associação metafórica e alusão ao seu local de nascimento – a divisa entre dois estados brasileiros –, deduz-se que Lundu quer trazer a paisagem imaginária da inadequação, ensejando uma liminaridade, que se torna problemática para si, diante da necessidade imposta pelo parâmetro representacional dualista, como se vê nos versos: “Meu território é confuso, / minhas vértebras são tênues, / Sigo em confronto comigo mesma, / em busca de uma construção / que não pretende subtrair nem somar” (2017, 92).

Segundo afirma Foucault, em entrevista a Jean Le Bitoux: “a sexualidade é qualquer coisa que se tem no interior de si mesmo, uma espécie de dinâmica, de movimento, de perpétua pulsão que se orienta para um primeiro prazer que é o prazer do corpo próprio” (2015, 10). Desse modo, é compreensível que a subjetividade presente em “Enquanto meus pés balançam” esteja em confronto consigo mesma, em processo de autoconhecimento, na descoberta de sua sexualidade e de sua voz, algo inerente a cada ser humano.

Ao final do poema, Lundu usa a metáfora “não sei se pretendo chegar a algum oceano”, como se dissesse não à necessidade, imposta pela cultura, de autoadequação a uma identidade de gênero e, a seguir, volta a afirmar que sua existência encontra-se no devir, em constante criação, em processo. A passagem “Ainda sou nascente” configura outra forma de afirmar o caráter transitório de sua identificação de gênero. Essa posição de não querer presumir-se concorda com a ideia de Butler, segundo a qual “talvez, paradoxalmente, a ideia de ‘representação’ só venha realmente a fazer sentido para o

feminismo quando o sujeito ‘mulheres’ não for presumido em parte alguma” (2014, 23-4).

Ademais, é preciso atentar ao movimento de ressignificação do sujeito do feminismo proposto por correntes desconstrutivistas. Embora algumas teorias digam que o desconstrucionismo não caminha lado a lado com o feminismo, é notório que essa corrente não vê mais no sujeito “mulheres” uma palavra representativa o bastante para englobar todas as identificações de gênero que compõem o sujeito do feminismo atual – e com esse ponto concorda alguma parcela do movimento feminista.

Antes de avançar no sentido de entender como o movimento feminista tem lidado com esse momento crucial – que é a compreensão de que qualquer representação é um ato de construção que tende a dar conta de uma categoria –, é preciso lembrar que o movimento das mulheres tem como especificidade a concomitância entre militância e teoria, ou seja, vai desenvolvendo suas conceituações teóricas à medida que avança em sua militância política, como afirma Céli Regina Jardim Pinto:

O movimento feminista tem uma característica muito particular que deve ser tomada em consideração pelos interessados em entender sua história e seus processos: é um movimento que produz sua própria reflexão crítica, sua própria teoria. Esta coincidência entre militância e teoria é rara e deriva-se, entre outras razões, do tipo social de militante que impulsionou, pelo menos em um primeiro momento, o feminismo da segunda metade do século XX: mulheres de classe média, educadas, principalmente, nas áreas das Humanidades, da Crítica Literária e da Psicanálise (2010, 15).

Mas a relação entre política e representação dentro do feminismo é bastante polêmica, haja vista que, enquanto função normativa de uma linguagem, a representação tem função operacional dentro de um processo político conferindo visibilidade e legitimidade às mulheres. Esse lugar ocupado pela representação, dentro da política feminista, é perigoso, pois pode, no curso das lutas, tanto revelar como distorcer a categoria mulheres.

Desse modo, não é estranho que a coincidência entre a militância e a teoria, às vezes, ocasione alguns atropelos, dissonâncias e autoquestionamentos dentro do próprio movimento, conforme corrobora Louro:

Os estudos feministas constituem-se, assim, como um campo polêmico, plural, dinâmico e constantemente desafiado; um campo que tem o autoquestionamento como “marca de nascença”. Como consequência, isso implica um fazer científico que supõe lidar com a crítica, assumir a subversão e, o que é extremamente difícil, operar com as incertezas (2002, 14).

Além disso, segundo Scott (2002), a história do feminismo não é marcada por percursos fáceis e opções disponíveis. Ao contrário, o movimento feminista é a história de mulheres (e de alguns homens) constantemente às voltas com a absoluta dificuldade de resolver os dilemas que enfrentam, inclusive, com dissonâncias dentro de seu próprio arcabouço teórico e da prática política.

Terceira onda: como o feminismo pós-moderno tem realizado a ressignificação de seu sujeito

Tendo o autoquestionamento como pressuposto do movimento feminista, pode-se avançar pela análise da reconstrução de

seu sujeito, que configura um dos importantes pólos de discussão do feminismo pós-moderno. Assim sendo, segundo Teresa de Lauretis, gênero é “um sistema simbólico ou um sistema de significados que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais” (1994, 211).

A definição de Lauretis não difere muito do que pensa Butler (2014), ao afirmar que o gênero é construído discursivamente. Logo, sua ressignificação, uma vez requerida pelas identidades de gênero que não estão dentro do campo do inteligível e representável, mostra-se relevante. Mais do que importante, a ressignificação de seu sujeito constitui um momento fundamental dentro do percurso de luta feminista, uma vez que demonstra a sua capacidade de realizar autorreflexões e se adequar ao contexto histórico e político do qual se originam suas pautas e demandas.

Assim como Judith Butler (2014), Chantal Mouffe (1999) entende que desconstruir o sujeito do feminismo é, longe de destruí-lo, propor uma ressignificação do que se denomina por “mulher”, de modo que, além das demandas oriundas das especificidades de classe, etnia, etc, que subsistem dentro do próprio movimento feminista, se possa contemplar, nessa representação, *gêneros que não se enquadrem* na dualidade homem/mulher, a exemplo de transexuais, como JeisiEkê de Lundu, autora do poema, objeto desta análise. Segundo Célia Amorós e Ana de Miguel Alvarez (2010), uma teoria feminista que se elabora, sem ter em conta sua tradição, corre o risco de reproduzir o mesmo pensamento. Por isso, tomando Simone de Beauvoir como ponto de partida, tem-se que a biologia não é destino e a compreensão do conceito de “mulher”, enquanto identidade, não nasce pronta, mas, pelo contrário, há toda uma construção ideológica e discursiva empenhada na tarefa de moldar a mulher a fim de adequá-la ao campo da subalternidade:

Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino (1980, 99).

De acordo com Célia Amorós e Ana de Miguel Alvarez, o pensamento de Beauvoir funciona como uma espécie de dobradiça entre a primeira e segunda ondas do movimento feminista:

Asumimos a Simone de Beauvoir como una bisagra entre el feminismo ilustrado y el sufragismo, por una parte, y el neofeminismo de los 70, por otra. Desde este punto de vista, de Beauvoir representa la radicalización e la fundamentación ontológica de las bases de la vindicación, como tuvimos ocasión de exponer (2010, 35).

Ainda de acordo com Célia Amorós e Ana de Miguel Alvarez, a pauta feminista contemporânea a Beauvoir andava às voltas com a problemática do androcentrismo e, nesse debate, apesar de ter como claro o entendimento de que o masculino se colocou, clandestinamente, como o genericamente humano, a filósofa feminista existencialista Beauvoir ainda se situa no dualismo mente/corpo, perpetuando o binarismo e o essencialismo:

Beauvoir habría tenido que distinguir entre la transcendencia como aquello que define lo genéricamente humano y su apropiación ilegítima por parte del varón como la auténtica instancia de encarnación de lo que separa la humanidad

de la animalidad. Pues muchas actividades femeninas, incluidas por supuesto el parto y la crianza, van más allá de la inmanencia cuando se identifican con un libre proyecto humano. Así, parece que tiene pleno sentido distinguir la transcendencia, susceptible de ser redefinida sin trampas, de forma universalmente incluyente, y su lastre androcéntrico (2010, 40).

A segunda onda do feminismo, denominada feminismo radical, acaba por descobrir que não bastava integrar as mulheres ao universo da transcendência definido pelos homens. As feministas radicais levam às últimas instâncias a crítica ao androcentrismo, ampliando o raio da crítica feminista para o que se chamará crítica antipatriarcal, provocando uma revisão radical de teorizações presumidamente universais, como afirmam Célia Amorós e Ana de Miguel Alvarez:

El neofeminismo de los años 60 y 70, entre otras muchas cosas, llevó a cabo, dicho sea muy esquemáticamente, la crítica al androcentrismo. La nueva problemática de las mujeres, provenientes de medios de izquierda cargados de intereses de los varones y afectados de puntos ciegos en lo relativo a las vindicaciones de las féminas, lleva a éstas a una revisión radical de ciertas teorizaciones presuntamente universalistas (2010, 40-1).

Tem-se da primeira para a segunda onda do feminismo uma espécie de continuidade nas figuras de Beauvoir e Kate Millet. Enquanto a filósofa existencialista diz que biologia não é destino, Millet, ao afirmar

que “o pessoal é político”, acaba por estender a crítica do presumidamente natural e biológico ao espaço da vida privada. Mas nenhuma das duas teóricas ultrapassa o modelo binário e o essencialismo presente no sujeito do feminismo. Essa tarefa começa a ser empreendida pela terceira onda do feminismo – o feminismo pós-moderno, o qual, nesse sentido, tem como figuras proeminentes Judith Butler, Monique Wittig, dentre outras teóricas. A ideia de um feminismo interseccional, que surge nesse terceiro momento do feminismo, afirma que a identidade de gênero é construída discursivamente por vários componentes como sexo, raça, etnia, classe, idade e sexualidade. Segundo Butler,

se alguém “é” uma mulher, isso certamente não é tudo que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da “pessoa” transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constitui de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente construídas (2014, 20).

Na tentativa de englobar e representar efetivamente essa mulher, o feminismo da terceira onda busca uma resignificação que dê conta desse conjunto heterogêneo de sujeitos, que contempla a palavra “mulher”. Teresa de Lauretis descreve bem em qual sentido o feminismo da terceira onda caminha na resignificação de seu sujeito:

Com a expressão “o sujeito do feminismo” quero expressar uma concepção ou compreensão do sujeito (feminino) não

apenas como diferente de Mulher com letra maiúscula, a representação de uma essência inerente a todas as mulheres [...], mas também como diferente de mulheres, os seres reais, históricos e os sujeitos sociais que são definidos pela tecnologia do gênero e efetivamente “engendrados” nas relações sociais. O sujeito do feminismo que tenho em mente não é assim definido: é um sujeito cuja definição ou concepção se encontra em andamento, neste e em outros textos críticos feministas (1994, 217).

Nas palavras de Butler, Wittig elege a lésbica com um terceiro sexo, que promete transcender a restrição binária ao sexo:

Para Wittig, a restrição binária que pesa sobre o sexo atende aos objetivos reprodutivos de um sistema de heterossexualidade compulsória; ela afirma, ocasionalmente, que a derrubada da heterossexualidade compulsória irá inaugurar um verdadeiro humanismo da “pessoa”, livre dos grilhões do sexo. Em outros contextos, ela sugere que a profusão e difusão de uma economia erótica não falocêntrica irá banir as ilusões do sexo, do gênero e da identidade (2014, 41).

Enquanto, para Wittig, a lésbica é o único conceito que transcende a mulher, justamente pela recusa à heterossexualidade compulsória e à oposição binária com o homem, para Butler, por outro lado, colocar-se à frente da oposição binária é também uma maneira de se relacionar com ela e, portanto, ainda está fazendo parte do modelo imposto. Em vez de nomear a lésbica como ser transcendente ao essencialismo presente na ideia de mulher universal,

Butler propõe, como possível saída à reconstrução dessa identidade fixa, incompatível com as novas identificações emergentes, a ideia de *coalizão aberta*:

O gênero é uma complexidade cuja totalidade é permanentemente protelada, jamais plenamente exibida em qualquer conjuntura considerada. Uma coalizão aberta, portanto, afirmaria identidades alternativamente instituídas e abandonadas, segundo as propostas em curso; tratar-se-á de uma assembleia que permita múltiplas convergências e divergências, sem obediência a um *telos* normativo e definidor (2014, 37).

De acordo com Butler, a ideia de *coalizão aberta* comportaria unidades provisórias, que combinam muito mais com o caráter transitório e em constante construção das identificações de gênero, sendo mais adaptáveis, uma vez que podem emergir no contexto de ações concretas:

Sem a expectativa compulsória de que as ações feministas devam instituir-se a partir de um acordo estável e unitário sobre a identidade, essas ações bem poderão desencadear-se mais rapidamente e parecer mais adequadas ao grande número de “mulheres” para as quais o significado da categoria está em permanente debate (2014, 36).

Enquanto Butler (2014) defende a instituição de identidades provisórias adaptáveis às situações concretas, Bourdieu, por sua vez, propõe que a saída para a transformação duradoura das categorias

naturalizadas, como o binarismo homem/mulher, dar-se-á pela educação:

Para cambiar de modo duradero las representaciones, tiene que operar e imponer una transformación duradera de las categorías incorporadas (unos esquemas de pensamiento) que, a través de la educación, confieren el estatuto de realidad evidente, necesaria, indiscutible y natural, dentro de los límites de su ámbito de validez, a las categorías sociales que producen (2000, 146).

Embora nenhuma dessas teorias seja uma resposta acabada para a problemática da heterossexualidade compulsória e do binarismo impositivo, nota-se que a teoria feminista tem avançado no sentido de construir uma ressignificação do sujeito mulher, frente às novas formas de identificação de gênero que têm despontado e exigido representação e voz.

Conclusão

O feminismo pós-moderno tem se lançado numa tentativa de ressignificar as identidades de gênero através de sua construção discursiva, para além do binarismo. Tendo como ponto de partida o contexto, no qual o constructo ideológico torna invisíveis as identidades de gênero inadequadas ao modelo ditado pela heterossexualidade compulsória do desejo, teóricas da terceira onda do movimento feminista têm buscado saídas, que englobem as diversidades de gênero, que se querem ver representadas pelo feminismo.

Obras como *Profundações 2* tem completa relação com o momento atual da história feminista. São tempos de abertura, ampliação

do olhar sobre o que se entende por ser “mulher” e que “mulher” o feminismo busca representar para pautar suas demandas políticas e bandeiras sociais. Para além dessa autorreflexão do movimento, a coletânea *Profundanças* pode ser associada também à mensagem de um ideal colaborativo entre mulheres que se coaduna, em alguma medida, com a proposta do feminismo, enquanto movimento: reunir mulheres em torno de pautas relativas à sua emancipação.

Portanto, a análise do poema “Enquanto meus pés balançam”, de autoria de JeisiEkê de Lundu, presente na obra *Profundanças*, encontrou nas teorias desconstrutivistas solo fértil para sua análise, haja vista que apenas a partir da subversão das identidades e da desestabilização dos regimes de poder existentes é possível mudar o contexto no qual a matriz cultural torna não inteligível e, conseqüentemente, fora do campo da representação a identidade de gênero que não decorra nem do sexo, nem do gênero.

Referências

- AMARÓS, Célia. ALVAREZ, Ana de Miguel. “Introducción: Teoría feminista y movimientos feministas”. In: *Teoría feminista – de la Ilustración a la globalización: de la Ilustración al segundo sexo*, v. 1. Madri: Minerva, 2010.
- BEATO, Zelina. “Identidades e suas impossibilidades”. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, v. 43(1). IEL/Unicamp, 2004, pp. 159-70.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo – fatos e mitos*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980.
- BOURDIEU, Pierre. “Algunas cuestiones sobre el movimiento de gays y lesbianas”. In: *La dominación masculina*. Tradução de Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 2000.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- DERRIDA, Jacques. *O monolinguismo do outro ou a prótese de origem*. Tradução de Fernanda Bernardo. Porto: Campos das Letras, 2001.
- _____. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- GALDINO, Daniella (org.). *Profundanças 2*. Ipiaú: Voo Audiovisual, 2017.
- FOUCAULT, Michel. “O saber gay”. Tradução de Eder Amaral e Silva e Heliana de Barros Conde Rodrigues. *Revista Ecopolítica*, nº 11, jan-abr. 2015.
- LAURETIS, Teresa de. “A tecnologia do gênero”. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

- LOURO, Guacira Lopes. *Epistemologia feminista e teorização social – desafios, subversões e alianças. Coletânea Gênero plural*. Miriam ADELMAN; Cilsibrönstrup SILVESTRIN (organizadoras). Curitiba: UFPR, 2002.
- LUNDU, JeisiEkê de. “Enquanto meus pés balançam”. In: *Profundanças 2*. Organização de Daniela Galdino. Ipiaú: Voo Audiovisual, 2017.
- MARIANO, Silvana Aparecida. “O sujeito do feminismo e o pós-estruturalismo”. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, 13(3): 320, set-dez. 2005.
- MOUFFE, Chantal. *Feminismo, cidadania e política democrática radical. Debate Feminista*. São Paulo: Melhoramentos, 1999.
- PINTO, Céli Regina Jardim. “Feminismo história e poder”. *Revista Sociologia Política*, Curitiba, v. 18, nº 36, pp. 15-23, jun. 2010.
- VALCÁRCEL, Amélia. “Capítulo III”. In: *La política de las mujeres*. Madri: Cátedra, 2012.

Anexo I

Enquanto meus pés balançam

JeisEkê de Lundu

Nascida sem território,
cria da beira,
nem baiana nem mineira.
Nem menino nem menina,
sempre do lado de fora, sempre à margem.
Nem macacão nem vestido.
Desejo pulsante, corpo fluido,
engrenagem solta, criação de delírio,
Espetáculo vida, isso não é teatro,
isso não é uma performance,
meu gênero é fluido,
meu corpo é onda, camaleão sem referência.
Reflexo sem espelho.
Antropofagia sem sentido.
Não quero aqui afirmar nada,
mas confrontar suas certezas consagradas.
Meu desejo não é quebrar nem juntar, mas existir.
Isso é um grito de alerta, não de socorro.
Escorrem em mim versos
de uma poesia desconexa,
sem meio nem fim.
Meu território é confuso,
minhas vértebras são tênues,
Sigo em confronto comigo mesma,

em busca de uma construção
que não pretende subtrair nem somar.
Não pretendo divagar sobre conceitos homologados
mas discorrer sobre uma existência em constante criação.
Ainda sou nascente,
não sei se pretendo chegar a algum oceano,
mas percorrer por terras criando leitos para que outros
deságuem.

Resumo

O presente artigo trata da construção discursiva da identidade de gênero para além do binarismo, buscando entender como o constructo ideológico torna invisíveis as identidades de gênero inadequadas ao modelo ditado pela heterossexualidade compulsória do desejo. Tendo como *corpus* literário o poema “Enquanto meus pés balançam”, de autoria de JeisiEkê de Lundu, intenta-se compreender como a matriz cultural torna não inteligível e, portanto, fora do campo da representação a identidade de gênero que não decorre nem do sexo, nem do gênero. Para tanto, utiliza-se como arcabouço teórico: Simone de Beauvoir (1980), Célia Amorós e Ana de Miguel Alvarez (2010), Judith Butler (2014), Pierre Bourdieu (2000), entre outros.

Palavras-chave: gênero; binarismo; representação; heterossexualidade compulsória.

Abstract

This article deals with the discursive construction of gender identity beyond binarism, seeking to understand how the ideological construct renders invisible the gender identities that are inappropriate to the model dictated by the compulsory heterosexuality of desire. Having as literary corpus the poem “As my feet Sway”, by JeisiEkê de Lundu, we attempt to understand how the cultural roots make non-intelligible and, therefore, outside the field of representation, the gender identity that does not come from sex nor gender. To do so, we use as theoretical framework: Simone de Beauvoir (1980), Célia Amorós and Ana de Miguel Alvarez (2010), Judith Butler (2014), Pierre Bourdieu (2000), among others.

Keywords: fender; binarism; representation; compulsory heterosexuality.

***Até o dia em que o cão morreu*, de Daniel Galera: a rebeldia do cansaço na sociedade das coisas úteis**

Felipe Fernandes Ribeiro*

“Como se reconhece uma erva daninha? Bem, o segredo é que não há um segredo. As ervas daninhas são simplesmente as plantas que os jardineiros não querem que cresçam em seus jardins [...]. Talvez a literatura seja como a erva daninha”.

Jonathan Culler

Publicado em 2003 e reeditado em 2007, *Até o dia em que o cão morreu* é o primeiro romance de Daniel Galera, seu segundo livro, em termos cronológicos, se levarmos em consideração a coletânea de contos *Dentes guardados*, de 2001. Oriundo da internet, o autor soube circular das HQs (*Cachalote*, em parceria com Rafael Coutinho, é bom exemplo de seu envolvimento com procedimentos artísticos que conjugam ilustração e texto) à criação de editora sem, no entanto, se deixar emaranhar nas armadilhas do mercado.

Romancista, tradutor – de língua inglesa – e um dos precursores da difusão da literatura por intermédio da rede, Galera nasceu no dia 13 de julho de 1979 em solo paulista, apesar da família gaúcha. Formado em publicidade na UFRGS, fundou a editora Livros do Mal

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

ao lado dos amigos Guilherme Pilla e Daniel Pellizzari após o desfecho do mailzine/e-zine *CardosOnline* (elaboração eletrônica e colaborativa de fanzine difundida por e-mail). O selo independente dedicado à produção contemporânea possibilitou o lançamento de seus dois primeiros livros e o acesso à publicação de outros tantos escritores que surgiram em seu curto período de existência (2001-2004).

Ao mover-se entre a trama romanesca, as narrativas breves, a tradução, o ensaio e a expressividade dos quadrinhos, o autor, que começou ainda muito jovem, fez da carreira um lugar de experimentação e distanciamento dos clichês, ao percorrer uma trajetória de quem encontrou na lida com a escrita a oportunidade de realizar projetos mais densos. Falar, portanto, sobre a literatura brasileira contemporânea, tendo em conta as sinuosidades do passado e a longa tradição ocidental, é sempre tarefa ingrata, pois exige do crítico bastante cautela no sentido de reivindicar uma aproximação demorada e atenta, que “provoca reflexões mais profundas sobre as grandes questões com as quais qualquer ser humano é confrontado em sua vida” (Perrone-Moisés: 2016, 63). Desassossego que não se deixa dominar pela euforia do momento, tampouco pela escrita preguiçosa. Afinal, é o tratamento cuidadoso com a linguagem, que carrega dentro de si um *je ne sais quoi* inigualável, e a capacidade de provocar ou de instigar quem lê que se diferenciam, por comparação, dos jogos fáceis e repetitivos das estratégias mercadológicas e das disposições comerciais, com seus best-sellers e gráficos para otimização dos lucros.

Expondo as inquietações de uma geração classe média e branca dos anos 90 e início dos anos 2000, o romance de Galera traz à tona a prática de uma literatura mais próxima do cotidiano, com personagens verossímeis que dialogam fortemente com o leitor.

Por esse ângulo, a repercussão de suas obras no cenário brasileiro decorre de sua capacidade de evocar imagens que, além de uma corporeidade inerente ao humano e ao social, escancaram as vísceras do processo criativo.

A despreocupação quanto ao estabelecimento de cânones e o advento da internet como ferramenta de divulgação e de rompimento das barreiras editoriais marcaram a entrada dos novos ficcionistas. Nesse sentido, Italo Moriconi ressalta

a importância do suporte da internet e a ausência de modelos canônicos. Às vezes, nem existem referências literárias, a inspiração pode estar vindo do próprio umbigo do escritor, como no caso dos blogueiros. Mas num ponto eles concordam: não há mais espaço para uma nova Clarice Lispector ou um novo Guimarães Rosa. Essa cobrança por um novo cânone, que normalmente parte dos próprios críticos, é por eles condenada (*apud* Schøllhammer: 2009, 17).

Nos suportes digitais, o contato ocorre em formato não sequencial, possibilitando o diálogo entre som, imagem, texto e vídeo em um mesmo material. Devido à expansão das plataformas e ao acesso aos produtos culturais facilitados pelas novas tecnologias, a forma de ler e escrever literatura se transformou. Essas mudanças, no entanto, não interferiram na manutenção de uma prática exigente da produção ficcional, distinguindo o literário de um texto para consumo ou entretenimento rápido.

Assim, o flerte desses autores com os clássicos – fruto da herança dos séculos XIX e XX – e a presença da cultura pop são marcas que convivem livremente num passeio que percorre a digres-

são, o confessional, a filosofia, o ensaísmo, exigindo-nos, enquanto leitores, uma bagagem cultural que permita apreender, com mais segurança, as muitas referências implícitas ou explícitas em torno do texto literário.

A imagem do autor, vinculada, muitas vezes, às mídias, reforça o imaginário acerca do extraliterário e da atitude irreverente em detrimento da literatura, ou seja, a exaltação do sujeito e o apelo à imagem se contrapõem ao conteúdo e à leitura ativa de uma obra, promovendo o esvaziamento do ato de pensar. Ademais, a postura flexível diante de questões atreladas ao espetáculo, bem como o duplo movimento supracitado – a inexistência de padrões fixos e a inserção da internet como ferramenta de democratização dos bens culturais – representam “uma preocupação pela criação de sua própria presença, tanto no sentido temporal mais superficial de tornar-se a ‘ficção do momento’ quanto no sentido mais enfático de impor sua presença performativa” (Schøllhammer: 2009, 13). Tais informações são essenciais para compreendermos que essa conjuntura, apesar de não rejeitar as disposições do passado, não se fecha em um único lugar.

Com enredo simples, estilo minimalista e dividida em blocos curtos, em vez de capítulos, a narrativa ganha contornos inesperados ao apresentar uma estrutura ágil que abarca aspectos diversos da sociedade. *Até o dia em que cão morreu* – trabalho mais intuitivo, espontâneo e bem construído literariamente – anuncia as primeiras tentativas de um jovem escritor que, em um curto espaço de tempo, conseguiu dar corpo ao livro que o lançou como romancista. Sua literatura coincide com o *boom* da internet, dos blogues e das redes sociais – eventos que foram um divisor de águas para a formação de autores em início de carreira, na medida em que as novas tecnologias

ofereciam caminhos inéditos para esses esforços, de maneira particular, com os blogs, que facilitavam a divulgação dos textos, driblando os mecanismos do mercado tradicional do livro, bem como o escrutínio e o processo seletivo das editoras [...]. Com casos de escritores que iniciaram seus experimentos aí e só depois foram integrados às editoras, como, por exemplo, Ana Maria Gonçalves (*Ao lado e à margem do que sentes por mim*, 2002), Ana Paula Maia (*Entre rinhas de cachorro e porcos abatidos*, 2009), Daniel Galera (*Dentes guardados*, contos, 2001) e Clarah Averbuck (*Mtújuma de pinball*, 2002) (Schøllhammer: 2009, 13-4).

A partir da interação com a tecnologia, com a página da internet ou até mesmo na relação hipertextual, das colagens, dos *hyperlinks* e das proposições não lineares, a ficção assume as rédeas do jogo no universo descontínuo dos avatares, das fanfics e das construções híbridas. Atualmente, não estamos distantes da sedução pelos dispositivos de informática, como disse Pierre Lévy. De fato, é na ausência humana que se percebe a emancipação da máquina, uma vez que “a informática não intervém apenas na ecologia cognitiva, mas também nos ‘processos de subjetivação’ individuais e coletivos” (Lévy: 1993, 34).

Das possibilidades afetivas ao desconcerto do mundo

Em *Até o dia em que o cão morreu*, somos levados a adentrar o dia a dia sufocante de um homem de aproximadamente vinte e cinco anos de idade, recém-formado em Letras e freelancer em vários empregos capengas. Apesar do diploma, ele se sustenta com trabalhos informais que lhe rendem alguns trocados – como tradu-

ções eventuais, aulas em “cursinhos falcatrua” de inglês e assistência de produção de curta-metragem – e com recursos providenciais do pai. As dificuldades para se manter sem a ajuda paterna e a falta de iniciativa em várias áreas comprometem seu desenvolvimento afetivo, acadêmico e profissional, implicando certo distanciamento de escolhas arriscadas em que as cobranças são frequentes e as decisões precisam ser tomadas.

Os dados alarmantes no que tange à educação no contexto brasileiro acrescentam prognósticos negativos: o desprestígio do professor e do estudante, a baixa remuneração e os péssimos ambientes de trabalho. Condições patentes que acentuam uma forte sensação de desamparo, esmorecimento, inferioridade financeira e injustiça, corroborada pela cética constatação de que não há nenhuma solução, uma vez que “tudo continua na mesma” (Galera: 2007, 40), similar a um câncer terminal. Contudo, é necessário ponderar que a estagnação não é apenas a sua, mas de toda a sociedade, pois, ao pegar o jornal, se depara com o fato de que está tudo “a mesma coisa de sempre. A cada três dias, as notícias se repetem” (p. 40).

Embalado pela inércia e tomado de um esgotamento emocional que se converte numa vida de excessos, o que se verifica é um jovem que, na flor da idade, já não sustenta o ritmo implacável dos velhos pactos sociais: serviços medíocres, contas a pagar, planejamentos de longo prazo e amores baratos. Não obstante, embora tenha seguido à risca os passos da cartilha capitalista, nada parece ser suficiente em um mundo sublinhado pelo consumismo, pela produtividade e pela eficiência a qualquer custo:

Onze anos de colégio, quatro de universidade. Fiz minha carteira de identidade, meu título de eleitor, meu CPF, abri

minha própria conta no banco, fiz carteira de trabalho, registro no INSS. Aulas particulares de inglês, três anos praticando remo, carteira de motorista (p. 33).

Há, portanto, na composição discursiva, questionamentos fundamentais para que se possa compreender a anestesia que envolve toda uma geração considerada a mais letrada, a mais informada, a mais preparada e, ao mesmo tempo, a mais insatisfeita e apática. A fumaça do cigarro e o abuso do álcool mostram avassaladora e agressivamente não a resposta, mas a brevidade dos instantes em que os corpos e as identidades são consumidos por uma dor que parece inconsolável.

Em contrapartida ao quadro desolador de uma Porto Alegre melancólica, surge a possibilidade dos encontros afetivos. Em companhia de um cão vira-lata e uma modelo estonteante, o rapaz, engolido pela imensidão da metrópole e pela pequenez do mercado globalizado e competitivo (em que os lentos são classificados como inaptos), cai diante da existência como Ícaro, filho de Dédalo. Porém, sua queda não resulta em morte, mesmo que a direção explorada indique a face cínica dos abismos e das sujeições. De fato, a derrocada torna-se explícita, pois

vivemos o tempo da impaciência e da não reflexão. Mais: a vida moderna transforma a fisiologia do nosso espírito, da nossa percepção e principalmente daquilo “que fazemos e do que se faz conosco a partir de nossas percepções”. Adeus trabalhos infinitamente lentos... Adeus perfeições da linguagem. É tempo de impaciência, rapidez da realização, variações bruscas da técnica. O homem transforma-se em

“entidade bem-definida” e, como tal, “mais que objeto de especulação, transforma-se em verdadeira coisa”. A máquina nos governa; mas o depressivo se recusa a fazer parte dessa máquina. Para a máquina, passado e futuro não contam. Lembremos que o mundo moderno nos impõe um “presente eterno” que tende a abolir aquilo que Valéry definiu como as duas grandes invenções da humanidade – o passado e o futuro. Ao criar o tempo, diz ele, o homem não apenas constrói perspectivas “aquém e além dos seus intervalos de reação, mas, muito mais que isso, vive muito pouco no instante mesmo. Sua morada principal está no passado e no futuro. Vive no presente apenas forçado pela sensação: prazer ou dor. Pode-se dizer dele que lhe falta indefinidamente o que não existe”. É essa a rebeldia do depressivo: buscar indefinidamente o que não existe (Adauto *apud* Kehl: 2009, 6).

Vagueando pela cidade completamente transtornado, o personagem principal segue na contramão da teologia da prosperidade e da riqueza material, cuja tônica é a obsessão pelo dinheiro. Esse enfrentamento se opõe à busca cega pela felicidade, à maximização do desempenho e ao espetáculo (que, no viés atual, opera nas redes como autopromoção exacerbada e embasada no aspecto viral da atração e do fingimento) em um desconsolo que alude a dores irremediáveis, já que ele se vê alheio a tudo isso e se sente “cansado. Velho, em certo sentido. No sentido de que era tarde demais pra morrer jovem” (Galera: 2007, 91).

Em uma sociedade performática que “atua individualizando e isolando” (Han: 2017, 71), o cansaço é tanto solitário quanto desprendido; é tudo menos “um estado de esgotamento no qual

estariamos incapacitados de fazer alguma coisa [...], pois o ‘cansado’ habilita o homem para uma serenidade e abandono especial, para um não fazer sereno, que desperta uma visibilidade específica” (p. 73). Essa clareza reverbera nas atitudes dele em relação a Marcela e seus sonhos planejados para um futuro diametralmente distante do agora. Enquanto ela se nutre de uma ansiedade nociva sobre o que ainda está por vir, o rapaz só considera “a tranquilidade ao *seu* alcance no presente, ali dentro do apartamento. Era só acender um cigarro e esvaziar a cabeça de qualquer expectativa e pronto, *ele* a sentia. Acabou se viciando nessa tranquilidade” (Galera: 2012, 24).

Seguindo um movimento de espelhamento, as figuras do homem e do cachorro se contrapõem à de Marcela. A representação dos personagens dentro do cenário urbano é construída de modo a revelar as entranhas de uma geração. Se por um lado temos Marcela como mulher decidida, independente e cheia de si (que trabalha em algo que odeia, mas ganha seu próprio dinheiro sem se deixar levar pelas humilhações que sofre), por outro temos um protagonista – que não tem a menor vontade de fazer o que não gosta – cabisbaixo, hesitante, desempregado e entregue a uma profunda crise existencial.

Enquanto a modelo sustenta uma rotina com metas para o futuro – que se aproxima da euforia desmedida e da febre da conquista – e junta suas economias a fim de viajar e obter bens materiais, o homem (o seu “ficante”, expressão mais adequada ao contexto), que padece de um dos maiores males do século XXI (a depressão), só se preocupa em ter cigarros, bebidas alcoólicas, sexo casual e um apartamento que seja um ambiente de tranquilidade para deixar tombar seu corpo em madrugadas de bebedeira e porra-louquice.

Ambos os personagens, independente de qual seja a postura, são marcados por desejos consumistas (ainda que não pensem

o consumo da mesma maneira) e por sofrimentos que aniquilam a saúde mental de boa parte da população mundial: a ansiedade e a depressão. Afinal, como diz Byung-Chul Han, no livro *Sociedade do cansaço*,

cada época possui suas enfermidades fundamentais. Desse modo, temos uma época bacteriológica, que chegou ao seu fim com a descoberta dos antibióticos. Apesar do medo imenso que temos hoje de uma pandemia gripal, não vivemos numa época viral. Graças à técnica imunológica, já deixamos para trás essa época. Visto a partir da perspectiva patológica, o começo do século XXI não é definido como bacteriológico nem viral, mas neuronal. Doenças neuronais como a depressão, [...], transtorno de personalidade limítrofe (TPL) [...] determinam a paisagem patológica do começo do século XXI. Não são infecções, mas enfartos, provocados não pela *negatividade* de algo imunologicamente diverso, mas pelo excesso de *positividade* (2017, 7-8).

Existências sucumbem na austeridade e no cinismo da positividade, do sucesso, do superdesempenho e da eficiência. Em decorrência disso, a angústia de sempre ter que ser um vencedor, carregando o sentimento de culpa quando não é possível dar conta de tudo, é a marca traiçoeira do processo de autoexploração. Ou seja, trata-se de uma sociedade que, em pleno século XXI, não pode se dar ao luxo de falhar, sabe de tudo um pouco, mas não tem tempo para aprofundar o conhecimento porque está sobrecarregada de responsabilidades.

O controle como exercício de poder, de opressão e de adestramento dos corpos evidencia a frivolidade frente às relações humanas. Dormem mal, trabalham muito, são frágeis financeira e emocionalmente; acumulam incontáveis frustrações. Sem uma saída possível, tais sujeitos, que compõem o social, cedem sua liberdade e qualidade de vida em troca de cargos, posições, dinheiro. Exatamente o que o personagem de *Até o dia em que o cão morreu* repele com veemência. Apreciando o agora sem grandes preocupações, ele vive o presente, negando-se a aceitar os valores impostos pela “sociedade do desempenho”, que o avalia e o classifica como máquina pronta para vencer.

Outro ponto que vale mencionar se dá no linguajar depreciativo do protagonista no tocante ao trabalho de modelo. A comprovação de seu desprezo, corroborada na abordagem tosca de anúncios de jornal do tipo “converta suas amizades em dinheiro” (Galera: 2007, 40), demonstra que o casal se encontra em lados opostos. No entanto, se ela tranca a universidade justamente para tentar uma carreira mais rentável, seu “ficante” não persegue nenhum objetivo após se formar, experienciando, assim, o tempo presente e aceitando tudo como está.

Sem ser identificado dentro da história, esse homem, que anda pelas ruas da cidade totalmente perdido, sofre a supressão não apenas do nome, mas de sua própria identidade, pois, segundo Regina Dalcastagnè,

a personagem do romance contemporâneo – é, em muitos casos, escorregadia. Desde o começo do século XX, a personagem se tornou, a um só tempo, mais complexa e mais descarnada. Deixou de ser descrita; perdeu, como disse Nathalie Sarraute, “todos os seus atributos e prerrogativas”,

aí incluídos “suas roupas, seu corpo, seu rosto; e, sobretudo, o bem mais precioso de todos, a personalidade que é só sua. Muitas vezes, perdeu até seu nome” (2005, 27).

Os protagonistas do romance não são obviamente os mesmos das epopeias, com suas guerras, suas longas viagens, suas aventuras e seus feitos heroicos; não há mais espaço, na produção contemporânea, para histórias de exaltação, para entoação dos êxitos ou celebração de um passado de glória e conquista. Esse apagamento, que cabe no discurso, são os restos mortais de sujeitos vacilantes tanto na comunicabilidade quanto na atitude em face das dificuldades. Suas quedas se apresentam não mais no plano dos embates sangrentos e territoriais, mas sim no da sobrevivência na selva de pedra em que a briga de foice se dá desde um mundo competitivo e duro.

À vista disso, tais protagonistas se veem como “herdeiros de seus malogros, de sua insanidade. Entendem mais da frustração diante dos moinhos de vento do que da euforia das grandes batalhas” (Dalcastagnè: 2001, 114). Ao se deparar com os inúmeros dilemas experienciados na cidade, notamos que a preocupação deles frente aos desafios cotidianos extrapola a página do livro.

Ainda sobre esse romance, o narrador autodiegético intervé m de forma direta no andamento narrativo ao representar, em diversos momentos, seu modo de pensar e de agir. É interessante notar que o leitor, mesmo sem intenção, vai caminhando junto do personagem principal, presenciando e, muitas vezes, até se compadecendo de suas dores e preocupações. Tanto é assim que a trama expõe – em primeira pessoa – a crueza de uma rotina recheada de contratempos que são vividos não somente pelos

sujeitos ali encenados, mas por uma grande parcela da juventude brasileira.

Observamos, então, que a construção do narrador cumpre uma tripla função: a de contar e ser voz dentro da narrativa, afetando efetivamente os eventos narrados; a de ser aquele que participa da própria história sem, no entanto, se valer obrigatoriamente da verdade; e a de expor sua versão dos fatos, o que acaba gerando desconfiança sobre o que está sendo dito devido à possibilidade de o discurso ser manipulador e subjetivo. Apesar de não serem novidades, tais recursos partilham de movimentos que se legitimam na interioridade da trama.

Inacabados e frágeis, os personagens ganham autonomia e desemaranham, no interior da linguagem, os fios que compõem o texto literário, desmistificando a idealização do escritor com o domínio total da criação e como um ser genial e intocável, isto é, um poço de inspiração infinita, pois

escrever não é fácil, mas também não é difícil, ou pelo menos nunca pareceu difícil para mim. As dificuldades inerentes ao processo – processamento introspectivo constante da imaginação, o confronto autoterapêutico das próprias angústias, a fé em que alguma verdade ou significado haverá de brotar da bagunça incoerente, a vontade de imitar escritores melhores sem fazer papel de palhaço e acrescentando algo particular ao que foi dado por eles, esforços de pesquisa, o trabalho alternadamente fluido e truncado no texto propriamente dito, a necessidade de refazer trechos, capítulos ou mesmo aspectos de um romance inteiro – costumavam repre-

sentar pra mim elementos transitoriamente penosos de uma atividade essencialmente prazerosa. Sempre se sobressaía algo agradável na maneira como essas dificuldades se conectavam, no movimento de atacá-las uma a uma (Galera: 2019).

A escrita que não flui, o truncamento das ideias, as descrições que não funcionam, as frases que sucumbem no vazio da página e persistem em não sair do lugar são os maiores enfrentamentos. Daniel Galera, ao explicitar suas angústias em relação aos bloqueios criativos, acaba refletindo sobre as estratégias discursivas, as marcas autorais e os obstáculos na feitura do romance, demonstrando os limites da imitação e da originalidade.

À literatura não interessa o convívio desabitado e insubstancial das travessias superficiais, e sim o pesar cuidadoso que se permita ir além do óbvio. Nesse sentido, a elaboração criativa, como renovação do conhecimento e do patrimônio cultural, tem que ser um hábito de comparação de realidades: a do leitor e a do livro, mantendo viva a postura de curiosidade intelectual, tão cara nos dias de hoje, como a soma inconfundível de todas as práticas, visto que a

leitura é um ato de anarquia. A interpretação, principalmente a única correta, existe para frustrar esse ato. Sua expressão, conseqüentemente, sempre é autoritária, produzindo subordinação ou resistência. O objetivo da leitura é trazer reflexão para os leitores. Nesse sentido, o leitor sempre tem razão e ninguém pode lhe tomar a liberdade de usar um texto de modo que lhe for mais conveniente (Enzensberger: 1995, 17).

Nessa linha, a apropriação do discurso revela a importância do leitor interessado (seja ele um especialista ou não) cuja autonomia nunca se limite a uma única maneira de ler. Em face disso, o leitor ativo (o que se envolve a ponto de criar raízes profundas) só realizaria as interpretações que o texto assegurasse ou que fossem coerentes com o desenvolvimento da história, havendo, nesse sentido, ressalvas no que tange às apreciações.

Em outras palavras, é importante esclarecer que o conceito de “interpretar” nada mais é do que travar uma conversa verossímil com o texto, partindo de um posicionamento “antenado” e crítico, de modo que, num exercício cuidadoso com a linguagem literária, a busca permita suplementar as lacunas, os hiatos do não dito (implícitos).

O percurso tortuoso do anti-herói e a marca do câncer (o cachorro e a modelo Marcela sofrem as consequências dessa doença) exteriorizam as tensões existentes em que a fragilidade dos corpos serve como lugar para o outro se encontrar. É nessa gangorra de sentimentos, em que a carne fria dos rostos se torna prenúncio de morte, que a vida se abre para o convívio, para o acaso, para o sorriso sem nenhuma ocasião.

Na tela absurda das efemeridades, o vira-lata, como a metáfora da existência desesperada, solitária e desamparada do protagonista, penetra subterrâneos desconhecidos e segue, sem direção, em meio a tantas dúvidas. Nesse sentido, o rapaz se assemelha à imagem do cachorro, peça importante na composição do romance, porque assume, nas distâncias da metrópole, o caráter errático das ambiguidades humanas.

A postura antissocial desse jovem e a solidão sustentada entre as paredes de um apartamento em Porto Alegre, decorrentes da falta de projetos pessoais e de um cotidiano sem grandes novida-

des, ampliam o sentimento de abandono, vergonha e inadequação. Notamos que, na composição ficcional, os narradores do romance contemporâneo (incluindo aí o narrador-personagem de *Até o dia em que o cão morreu*) são

cheios de dúvidas ou abertamente mentirosos, personagens descarnadas e sem rumo, “autores” que penetram no texto para se justificar diante de suas criaturas – esses seres confusos que preenchem a literatura contemporânea habitam um espaço não menos conturbado (Dalcastagnè: 2003, 33).

Tendo como pano de fundo a cidade, vista do alto de um apartamento que dá para o Guaíba e a chaminé de uma usina, deparamo-nos com um sujeito sem ambições, que vive isolado do contato social e enfrenta as dificuldades corriqueiras de todo jovem em transição para a fase adulta. Apesar de seus vinte e poucos anos, sua personalidade é a de um garoto ainda perdido na adolescência, que não encontra a chave certa para se integrar na sociedade. Figura desnordeada e declaradamente alheia às pessoas – é esse perfil que ocupa as páginas do romance aqui analisado. Porém, é quando menos se espera que desabrocha a chance de um recomeço, oferecendo à ficção a esperança redentora.

Acrescenta-se a isso a tragicomédia que – embotada pelo lampejo de mudança e pela sensação de um enorme buraco no peito – emerge nas profundezas da intimidade, deixando entrever as máscaras de um jogo encenado por um tristíssimo palhaço, que se permite tocar pelo ar rarefeito das monções, mas não tem forças para sair do lugar. Atentemos para o que ele diz: “são as expectativas que fodem tudo” (Galera: 2007, 24). Não à toa, esses rompantes de-

vastadores de sua personalidade produzem a dessubjetivação desse “eu” multiforme e deslocado.

Do décimo sétimo andar, a delicada linha que separa a quimera da realidade descortina, no silêncio inabalável e recôndito dos prédios e das avenidas, o vazio da alma e sua aridez destruidora “talvez porque já não exista mais aquele território comum da epopeia antiga e medieval, o lugar para onde o herói voltava após suas andanças e lutas, resgatando o sentido da vida e restaurando sua existência” (Dalcastagnè: 2003, 33). Afinal, o anti-herói criado por Galera não tem nenhuma saída, tampouco um lugar que sirva de alento para voltar, uma vez que os ambientes preponderantes são os do apartamento claustrofóbico e das ruas vazias e escuras do grande centro urbano. “O espaço da narrativa brasileira atual é essencialmente urbano ou, melhor, é a grande cidade, deixando para trás tanto o mundo rural quanto os vilarejos interioranos” (p. 34).

Os diálogos acrescentam dinamismo à trama e servem como desencadeadores da ação. Como resultado, instigam o leitor duplamente: primeiro, ao fazer com que, tocado pela curiosidade e compadecido dos acontecimentos, passe a seguir os passos do personagem, compartilhando seus momentos e tropeços; segundo, por abrir espaços para conjecturas, prendendo dessa forma a atenção ao que está sendo dito. Ademais, podemos perceber uma ponte produtora na vinculação entre a teoria literária e a literatura enquanto afloramento das potencialidades do texto e possibilidade de ampliação do entendimento.

Com temas ancorados nas angústias da juventude e nas dificuldades rotineiras (aluguel, pagamento de boletos, procura por emprego, bolsa de estudos), a narrativa traz uma linguagem tomada por situações conflitantes na tessitura dos disfarces. O corpo,

por exemplo, ao anunciar a existência em sua finitude, resvala nas sombras funéreas cujas ações de defesa do organismo se chocam na crueza dos laudos médicos, da quimioterapia, dos inchaços e da total incapacidade humana de contornar o próprio destino, já que a

doença é a zona noturna da vida, uma cidadania mais onerosa. Todos que nascem têm dupla cidadania, no reino dos sãos e no reino dos doentes. Apesar de todos preferirmos só usar o passaporte bom, mais cedo ou mais tarde nos vemos obrigados, pelo menos por um período, a nos identificarmos como cidadãos desse outro lugar (Sontag: 2007, 6).

O discurso ao redor do câncer – doença que, inclusive, acometeu Susan Sontag nos anos 70 – está carregado de metáforas: desde a moral que incide no espectro do contágio até a incurabilidade. A estigmatização da doença e o medo levam o paciente à resignação e ao pessimismo. Contudo, mesmo com a proximidade da morte, Marcela assume o linfoma e seus sinais de degradação, em que a “palidez, a postura desmontada pela fraqueza dos músculos e a magreza fulminante a deixavam mais parecida que nunca com o padrão de beleza das passarelas de moda” (Galera: 2007, 86).

Em *Até o dia em que o cão morreu* o cachorro possui uma função alegórica dentro da estrutura narrativa, uma vez que padece também de um câncer e implicitamente morre para que Marcela reviva. O “sacrifício” simbólico do vira-lata, digamos assim, é corroborado pela cura improvável de Marcela, dando ares místicos, sobrenaturais à cena, pois a “doença começou a desaparecer. De uma hora pra outra. Minhas dores foram diminuindo. Os médicos não entenderam nada, eles tão até agora estudando o meu caso, me fazendo exames” (p.

97). Ainda em relação a essa situação, vale mencionar a surpresa na fala dela ao reafirmar o absurdo que foi sua recuperação imediata: “O que eu tou te dizendo é que a doença sumiu em poucos dias. Parece que não existe nenhum caso parecido na história” (p. 97). Sabe-se, por outro lado, que a própria personagem desconstrói a imagem miraculosa ao dizer não acreditar em “nenhuma dessas bobagens de que eu nasci de novo, de que um milagre aconteceu, ou Deus enviou anjos pra me salvar. Não acredito em nada disso” (p. 97).

O caráter confessional confere um tom realista à narrativa, ao transitar da intimidade ao logro, apoiado numa estrutura textual que vai de ritmos ágeis a trechos pausados. O entendimento dessa especificidade delinea o andamento do romance ao sugerir, com seus cortes abruptos, um vagar que – de descrente e niilista – se mostra questionador das agruras do mundo. Em razão dessa realidade, a variedade dos assuntos trazidos pela escrita de Galera se multiplica na reconstituição dos rastros, fazendo com que os sujeitos da narrativa se confundam ante os melodramas do cotidiano.

O afastamento emocional do jovem em relação à vida é o retrato de uma geração sem lugar, que não tem mais para onde ir, muito menos saber qual a melhor escolha. São seres confusos, titubeantes, cuja índole pode ser mentirosa e fingidora, isto é, um grande borrão. Enquanto criatura presente no corpo da narrativa, ele encara as ausências e as negações como únicas medidas, mantendo sua irredutibilidade, até certo ponto, a partir de uma postura imóvel diante de situações que exigem seu comprometimento, pois

não consegue conviver muito tempo com ninguém. E tinha isso em mente ao decidir que não teria telefone em casa. Se houvesse a possibilidade das pessoas [...] ligarem, *ele*

sofreria demais nas noites em que ninguém ligasse. Quando ligassem, *ele se irritaria por estarem [...] incomodando*. Então apenas acendia um cigarro, ou abria uma garrafa de cerveja, sentava no sofá e *se concentrava em nada, até que uma relativa sensação de paz se estabelecesse*. Seu objetivo, ultimamente, era *se preocupar apenas com as coisas que realmente importam, e não são muitas*. Pouco mais do que cigarros, uma garrafa de cachaça ou vodca no congelador, uma foda de vez em quando, um lugar quieto de onde fosse possível observar as coisas de cima (p. 12).

A futilidade de seus objetivos, vinculada ao sexo casual e ao consumo de drogas, conecta o rapaz à imagem de conformação ou rejeição da vida, já que “nada o impedia de trabalhar, ou até mesmo de disputar uma bolsa de mestrado, exceto a [...] falta de vontade, a plena convicção de que nada disso o interessava” (p. 64). Sua indiferença fica ainda mais visível na passividade com que leva seu relacionamento com Marcela e o cão, animal que, aliás, ele não adota, nem põe um nome, pois o considera um amigo cujo vínculo não passa de encontros fortuitos, assim como acontece com a modelo. Esse descomprometimento é corroborado pela omissão e pela total hesitação do personagem na tomada de decisões.

As técnicas utilizadas na arquitetura das representações romanescas passam pela imaginação e só são possíveis por meio de uma linguagem que exponha sua presença, suas ações, seus processos íntimos etc. Várias são as formas utilizadas pelo escritor para compor um personagem e, em todas elas, a figura do narrador se mostra fundamental para entender como se dá essa materialização para o papel. Como dito antes, o narrador de *Até o dia em que o cão morreu*

está comprometido com os acontecimentos narrados e conduz a história no mesmo instante que a vive. Logo, a impressão que fica é a de que a composição dos cenários e as situações vividas dialogam com as exigências das figuras fictícias, tensionando as relações entre ficção e realidade. Ao flertarem com toda uma tradição literária, os romancistas buscam se distanciar da receita pronta, que restringe a criação, assumindo a responsabilidade, ainda que não intencional, de construir uma ponte sólida com o que já foi feito antes.

Ao perpassar pela tensão desencadeada na complexidade das muitas vozes que surgem nas páginas em branco, a prosa anuncia um mundo (re)inventado com personagens oscilantes, porém verossímeis. A sensibilidade na caracterização dos agentes da narrativa, figuras que rondam a literatura e passam a existir por conta da estrutura verbal, concede ao escritor a capacidade de estilizar espelhos, formando, assim, múltiplos rostos. O porteiro Elomar, “com sua cara vermelha de shar-pei, cheia de gomos enrugados” (p. 17), é um desses rostos que se amalgamam ao texto por ângulos imprevisíveis. A partir de pequenas intervenções em torno do protagonista, as personagens secundárias (que, em alguns casos, assumem uma representação alegórica) alicerçam e dão cadência à obra, possibilitando a ação.

É evidente o contraste entre esse homem inominado, que repele as coisas e é desapegado de tudo, e o porteiro Elomar, que, pelo contrário, tem costume de juntar coisas – haja vista que, em sua casa, vemos um monte de livros, móveis, esculturas, quinilharias, quadros, vinis, materiais de pintura etc. O encontro entre os dois não se dá à toa, pois o cruzamento de gerações tão distantes proporciona uma maturação e um entendimento maior desses diferentes Brasis. Seu Elomar já com sessenta e poucos

anos e o protagonista na casa dos vinte acabam se entendendo nas diferenças, travando uma ligação afetiva mais potente até do que a relação do rapaz com o pai.

Considerando tais colocações, quase ao final do livro, Seu Elomar oferece um perfil contundente de determinada época ao descrever Marcela: “parecia sempre preocupada, ansiosa. Esse pessoal mais novo, da idade de vocês, tá sempre assim meio nervoso, meio perdido, né?” (p. 89). A leitura feita pelo porteiro do prédio – que, nas horas vagas, era pintor e escultor, porém desconhecido e à margem do sistema – permite visualizar em poucas linhas a ideia central do romance.

Outro aspecto não menos relevante reside em uma informação oportuna para a construção da trama, que é a aproximação de elementos eruditos (a pintura, a literatura, a escultura em argila, a história dos vinhos censurados no tempo da ditadura) e populares (o rádio, os programas de televisão, as fotografias de revista ou o Buscopan a ser comprado na farmácia) num mesmo plano, estabelecida pela cultura de massa como argumento crucial dentro da produção artística na América Latina. Dessa forma, as práticas e as reflexões mais elaboradas se mesclam a experiências de cunho popular, sem que isso seja uma regra tácita, aproximando, assim, o receptor para o que está sendo dito.

À medida que a história avança, os personagens vão tomando forma no palco das intimidades, deflagrando territórios antes inexplorados, seja com o protagonista e sua realidade desregada e inconsequente, seja com Marcela, que passa a lutar contra um linfoma, ou até mesmo com a família, que precisa lidar com o filho e seus conflitos internos. Aliás, a similaridade da narrativa com as vivências humanas, com personagens que parecem realmente existir

além do ficcional, é o que torna a obra atraente e mais próxima da realidade do leitor, uma vez que

da leitura de um romance fica a impressão duma série de fatos, organizados em enredo, e de personagens que vivem estes fatos. É uma impressão praticamente indissolúvel: quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino – traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam (Rosenfeld: 2007, 53-4).

Os personagens dúbios, porém humanamente reconhecíveis em suas vulnerabilidades, estão em permanente estado de torpor e, na maior parte das vezes, sem forças para reagir. Ciro, tomando emprestado o nome atribuído na adaptação fílmica, é esse narrador-personagem confuso que ronda a escrita contemporânea e faz com que o leitor tenha dúvidas sobre os relatos que ora aparentam ser verdadeiros, ora dissimulados, ambíguos e escorregadios.

A linguagem sem floreios, com os verbos no presente do indicativo, é sustentada por um discurso direto que indica, a partir das marcações de ritmo, os percursos do jogo verbal. Nas entrelinhas, a tessitura é legitimada na dissonância imposta pela farsa. Tendo em vista que se trata de um ser vacilante que detém a voz e exterioriza

os acontecimentos, a narrativa parece registrar suas vísceras/seus deslizos, ao passo que acompanha seu amadurecimento diante das situações expostas.

Alternando os episódios intencionalmente do sexo à amizade com um cão, do uso abusivo de drogas às relações amorosas e familiares, do popular ao erudito, da vida à morte, da apatia e solidão à chance de mudança, o protagonista tenta se reencontrar ainda que haja a

consciência de que [...] uma parte do teu organismo está se deteriorando, de que teu corpo é temperamental e pode simplesmente se rebelar contra ti, e de que agulhas e químicos e instrumentos de metal serão enfiados em locais desagradáveis [...] pra tentar resgatar aquela ilusão de que o corpo é um veículo sob o nosso controle (Galera: 2007, 50).

Em meio a tantos desacertos, “tinha chegado a hora de enfiar uma câmera pela minha goela para dar uma espiada no que estava errado” (p. 49). À vista disso, a história dá a entender que se trata de um mergulho no íntimo do protagonista, isto é, um mergulho em si mesmo, cujo movimento ocorre de fora para dentro e de dentro para fora. No entanto, essa imersão solitária intensifica ainda mais suas aflições.

Cão sem dono: as escolhas do processo de adaptação

É importante dizer, ainda que seja óbvio, que o cinema não tem a pretensão de tomar o lugar da literatura, muito menos compor uma obra que seja marcada pela repetição do texto de origem. Dessa maneira, quanto mais perto se chega do objeto de estudo, menores

são as chances de se deixar perder por tais questionamentos. Ao levar em consideração a frase de Manoel de Barros – de que imagens são as palavras que nos faltaram –, reconhecemos a necessidade de compreender mais a fundo como se dá a conexão texto/imagem/som, ou melhor, o trânsito entre o livro e a linguagem cinematográfica.

Tanto a literatura quanto o cinema são espaços de interação em que a linguagem está em primeiro plano, cada qual explorando seus limites específicos de comunicabilidade. Levando em conta o caráter fecundo dessas duas manifestações, percebemos que as abordagens são completamente distintas. Roteirizado por Marçal Aquino e dirigido por Beto Brant e Renato Ciasca, *Cão sem dono* (2007) surge como material à parte, propiciando desenlaces sugestivos cujas marcas estéticas dedilham uma canção autodestrutiva, mas igualmente libertadora.

Por ser outra obra, mas também consequência do texto, o longa-metragem – com seus ângulos, planos, sequências, enquadramentos, dinâmicas de câmera, closes e recursos de montagem – não se preocupa em ser fiel ao livro que dá origem à produção, apesar de travar uma conversa. Desse modo, proporciona uma imersão despreziosa e naturalmente poética, cuja franqueza nas atuações rebate o pessimismo e a secura dos relacionamentos humanos preponderantes no texto-base, dando, assim, contornos mais íntimos que insinuam saídas possíveis.

O cinema tem o poder de transformar a obra literária em imagens, sons, cores, luzes, vozes, ruídos. Sendo assim, o adaptador dispõe de inúmeras perspectivas técnicas, o que faculta à realização uma visão única no sentido de concatenar esteticamente formas de narrar que brincam com as especificidades das imagens em movimento. Por meio de uma sequência de diálogos que forjam atmos-

feras mais sombrias e asseguram o intercâmbio entre os diferentes gêneros, as cenas trazem o ambiente pesado e tomado pela angústia do personagem que, se no livro não tem nome, no filme passa a ser chamado de *Ciro*.

Na verdade, a questão da adaptação é um debate longo, pois há aqueles que a consideram de grande valia artística, enquanto outros não compreendem seu propósito. Críticos como André Bazin, por exemplo, participam de maneira direta dessa discussão. Ele nos diz que a literatura tida como base só tem a ganhar com a adaptação, uma vez que ambas as criações (literária e cinematográfica) alcançariam maior visibilidade: o filme correspondente contribuiria ainda mais para o relevo da obra, ao fazer com que leitores que ainda não a conhecem passem a procurá-la e os que já a conhecem tornem a lê-la. Para Bazin, seria uma homenagem prestada pelo cinema à literatura, e não um atentado à pureza estética.

Vera Lúcia Follain de Figueiredo amplia a conversa ao tratar da forte influência que esses suportes exercem na sociedade, observando

o movimento crescente do mercado editorial para o lançamento de livros motivados por produções audiovisuais – não só roteiros de narrativas cinematográficas, publicação e reedição de obras literárias adaptadas pelo cinema, como diários de filmagens e volumes híbridos que reúnem matérias de naturezas diversas (2010, 23-4).

É claro que a mudança e a subtração de cenários, movimentos e personagens etc. podem parecer arbitrárias ou agressivas aos olhos de um leitor leigo, quando se devem justamente à diferença

da literatura para o cinema. Os diretores Brant e Ciasca, ao fazerem uso do texto literário para a construção de um filme, tornam-se os responsáveis por determinar os temas fundamentais da obra a serem utilizados filmicamente, visto que

cada cena comporta um peso visual e auditivo, este dado pela trilha sonora, que se comunica imediatamente, sem necessidade de palavra. A imagem tem, portanto, seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com o seu leitor (Pellegrini: 2003,15-6).

A linguagem fílmica demonstra, então, que o processo de adaptação implica a transmutação das estruturas expressivas, uma vez que a literatura se utiliza de técnicas distintas. O filme, portanto, parece imprimir uma tonalidade mais espontânea e visceral ao produto artístico. Gravado numa sequência de closes fechados e baixa iluminação para dar conta do cenário claustrofóbico e cinzento da cidade grande, o longa abre com uma cena de sexo entre Ciro e Marcela na sacada de um apartamento, em um espaço que conta com pouquíssimos móveis, alguns livros, bebidas, cigarros e um violão.

O contato, não menos perturbador, do projeto fílmico com a obra literária se revela na similaridade dos conflitos pessoais, expondo um mundo às avessas que se desmorona nas distâncias humanas. Com isso, o filme parte do indivíduo para o coletivo ao mergulhar nos abismos de uma geração que sente na pele os impasses de uma existência baseada em cobranças e responsabilidades.

Há, pois, no encontro entre a vida e a morte um jogo enigmático e indissolúvel. A fronteira do real e do imaginário se enleia

na composição fragmentada e trágica das vivências. Nota-se que é a escrita, atenta e imersa nesses diferentes planos, que assegurará o desvendamento de um quebra-cabeça de muitos lados. Ao atentarmos para os personagens de Galera, notamos que seus dilemas talvez sejam mais reais para nós que a nossa própria realidade. Por isso, acabamos tomando suas dores como se fossem as nossas e enfrentando seus monstros como se fossem um compromisso inadiável com a verdade ou a constatação de nossos próprios erros.

Não por acaso, o desenraizamento psicológico e afetivo confere ao protagonista, tanto no filme quanto no livro, a sensação de estagnação e total letargia perante a sociedade. Entretanto, a possibilidade de salvação para *Ciro*, indicada no filme, modifica o teor das páginas sombrias que constituem o romance, dando fôlego a uma história que, pelas linhas que a enredam, é bem mais perturbadora. Citemos, por exemplo, o trecho final da obra para que seja possível identificar as nuances e as reticências que a envolvem:

Tou com a passagem, já, pra daqui a doze dias. E já pensei muito sobre isso, então tenho certeza do que vou dizer: queria muito que tu fosse comigo. Nossa, eu já imaginei isso de tantas maneiras. Essa minha amiga tem contatos que podem me ajudar a conseguir trabalho, e tu poderia dar aulas de português, é certo que ia conseguir alunos, ou senão tu pega um desses empregos que os brasileiros pegam por lá, tipo entregador de comida, pedreiro, faxineiro, balconista, ah, sei lá, qualquer merda, só não quero que tu venha me dizer que é impossível porque não é. É só tu conseguir uma passagem de ida, não pode ser tão difícil

assim. A gente pode ficar na casa dessa minha amiga por um tempo, nós dois, ela tá avisada dessa possibilidade. Enfim, acho que tu já entendeu. E eu cansei de falar, nem lembro mais por onde comecei, espero não ter falado muita merda. E antes de desligar eu só quero que tu me diga se topa ou não topa o que eu tou te propondo. Alô, tu tá aí? Me responde. Eu posso esperar, não tem problema. Ahn? Fala pra fora, porra. Isso foi um sim ou foi um não? (Galera: 2007, 98-9).

Nesse momento, a voz é dada a Marcela, ao passo que Ciro não esboça nenhum tipo de reação, ficando inaudível ou mudo. Nesse último episódio, a modelo ressurgue, após um longo tempo sem entrar em contato com ele, a partir de uma ligação telefônica. A história recomeça pelo ponto de vista dela, que, em tom de monólogo, despeja o que estava engasgado e finaliza com um convite. Notamos que a tomada de decisão fica em suspenso, pois não se sabe se o personagem optará por manter tudo como está ou se se arriscará na instabilidade dos enleios amorosos. Convém salientar que a linguagem visual, ao empregar dramaturgia e fazer uso de seus recursos ficcionais, esboça uma possível resposta a essa questão, pois filmicamente Ciro lança um breve sorriso, permitindo que o espectador tire suas próprias conclusões.

Além dessas pequenas variações, o filme oferece novos ângulos sobre a ficção de Daniel Galera. Em virtude disso, atemo-nos apenas a um aspecto que se distancia no processo de adaptação, acrescentando outro significado à narrativa. Um exemplo claro disso reside no destaque dado aos vínculos familiares de Ciro, tendo em vista que, no romance, isso é posto em segundo plano:

Meu pai e eu o visitávamos de vez em quando no sítio. Nessas ocasiões, ele carneava uma ovelha pro churrasco. Pendurava o bicho amedrontado num galho de árvore, abria o pescoço com a faca e deixava sangrar por alguns minutos. Rachava um talho em cada um dos quatro cascos, depois abria o couro da virilha até o pescoço. Com a lâmina e com as mãos, descolava todo o pelego da carne e, por fim, cortava a barriga e deixava cair o bucho sobre o capim encharcado de um sangue grosso vermelho-claro. Aquele ritual de sacrifício me encantava. Eu o acompanhava de perto. O sangue derramando e o som da carne sendo cortada me causavam um horror quase intolerável, que eu superava com grande esforço. Antes do abate, eu gostava de afagar a ovelha, olhar nos seus olhos, atento à sua respiração. Tinha a impressão de que ficavam resignadas com seu destino, embora estivessem apenas paralisadas pelo medo. E quando estavam com o pescoço aberto, eu acompanhava a vida escapando-lhes lentamente do corpo, obcecado em identificar o ponto exato em que já não estavam vivas, não estavam mais ali. Aí a tensão desaparecia. Eu tocava o corpo. Já não era uma ovelha (pp. 35-6).

Como podemos observar no romance, a relação familiar é áspera e apagada. No filme, no entanto, há um envolvimento mais próximo com a história paterna. Em *Cão sem dono*, esses momentos são de intimidade e troca, confiança e cumplicidade. Envolto em situações delicadas, esse jovem se desequilibra emocionalmente e se entrega ao álcool após o afastamento de Marcela, por conta da doença. Em tom de despedida, a modelo resolve se cuidar sozinha

fora de Porto Alegre, como se dissesse, nas entrelinhas, que não precisava mais dele. Nessa hora, o pai surge como apoio para que ele consiga recuperar o prumo e retomar sua vida. Essa diferença na representação filmica desconstrói a *secura* com que o personagem de Galera sente/trata as pessoas, mostrando um caminho para o amor, o afeto e o desconhecido.

O vínculo amigável proposto na adaptação remonta a um tempo de angústia vivido pelo pai de *Ciro*. Viciado em cocaína, ele expõe as trevas da dependência até chegar à reabilitação, comovendo a todos com sua grande lição de vida e dando um exemplo de superação e força. Ao lembrarmo-nos da cena em que pai e filho se encontram na praia, numa fase em que *Ciro* não estava nada bem, o que temos são relatos únicos, que servem de elo entre eles e não poderão mais ser quebrados.

Ainda no que se refere a essa situação, destacamos as visitas de praxe aos domingos, com seus almoços e diálogos frívolos. No livro, a diferença no convívio familiar ocorre por meio de comentários e perguntas banais em que a concisão e a objetividade das falas denotam um distanciamento e até uma falta de traquejo dos pais e do próprio jovem em estabelecer uma ponte para um bate-papo mais natural, espontâneo:

Nos domingos eu visitava meus pais [...]. Minha mãe preparava um almoço com cuidado, eu elogiava sempre. Logo depois da comida, eu tomava umas cervejas com o meu pai. O diálogo era o mesmo, com pouquíssimas variações.
Como vai a vida?
Tranquilo, pai.
E aquele trabalho?

Qual deles?

O que tu falou da última vez. Ia atender no balcão de uma livraria à tarde, não era isso?

Ah, sim. Era uma ideia. Falei com os caras, mas não deu certo, no fim das contas.

Tá precisando de alguma grana?

Não, acho que não.

É?

Ainda falta um pouco pra conseguir fechar o próximo aluguel, mas até a semana que vem eu dou um jeito (pp. 32-3).

O episódio acima revela que o discurso romanesco se diferencia do cinematográfico. A indiferença nas falas nada tem a ver com o espírito de partilha e amizade dos encontros em família exibidos no longa-metragem. Em suma, com uma leitura mais poética e sensível dos problemas enfrentados por uma geração classe média da virada do milênio, o filme parece explorar mais as questões afetivas, o calor do abraço entre pais e filhos, as tórridas trepadas no apartamento vazio, o amor incólume ou o contato com os amigos, modificando um pouco a história de Galera ao deixar no ar o grito libertador da modelo Marcela e a possibilidade de salvação do personagem principal.

Ao refletir sobre a literatura contemporânea, dando destaque sobretudo para escritores que iniciaram a carreira no início do século XXI, a grande questão que se coloca é a presença de jovens na faixa dos vinte, trinta ou trinta e poucos anos de idade que despontaram juntamente com o avanço da internet e das redes sociais – autores

que romperam, pedregulho por pedregulho, com o elitismo da indústria editorial e deram a cara a tapa, arriscando-se pelos terrenos insólitos dos blogues e das produções amadoras.

Sem pretensão de esgotar o tema, tampouco apresentar saídas reducionistas, mas realçar a reflexão crítica embasada na teoria, acreditamos que tenha sido válido identificar as variadas formas de experimentação que foram do romance à tela do cinema. Ainda que seja uma obra curta, de pouco mais de noventa páginas, não há ausências, tampouco pressa no processo criativo. É certo que há, sim, um romance que leva a pensar sobre os aspectos que compõem o ficcional e possibilita novas leituras.

Referências

- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.
- DALCASTAGNÈ, Regina. “Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambiguidades do discurso”. *Diálogos Latino-americanos*. Dinamarca: University of Aarhus, n° 3, 2001, pp. 114-30.
- _____. “Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília: ELBC, n° 21, 2003, pp. 33-53.
- _____. “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília: ELBC, n° 26, 2005, pp. 13-71.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Mediocridade e loucura e outros ensaios*. Tradução de Rodolfo Krestan. São Paulo: Ática, 1995.
- GALERA, Daniel. *Até o dia em que o cão morreu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *Cachalote*. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2010.
- _____. “Dentes guardados: obsolescência”. Porto Alegre: 2019. Disponível em: <http://ranchocarne.org>. Acesso em 10 de janeiro de 2019.
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Tradução de Enio Paulo Giachini. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.
- KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1993.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora. Aids e suas metáforas*. Tradução de Paulo Henriques Britto e Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

Resumo

Visando ao debate de ideias, trazemos à baila neste ensaio diversas definições teóricas que abarcam o contemporâneo, das quais podemos inferir uma gama de elementos presentes no diálogo com os estudos literários. Para tanto, acreditamos que seja válido identificar, a partir de uma investigação de natureza bibliográfica, os aspectos que dão conta do romance *Até o dia em que o cão morreu*, de Daniel Galera. A ideia de uma sociedade performática que “atua individualizando e isolando” reverbera na composição do personagem principal. Tendo como apoio os livros *O tempo e o cão: a atualidade das depressões* (2009) e *Sociedade do cansaço* (2017), a grande questão que colocamos é a existência de indivíduos que vão tomando forma no palco das intimidades, deflagrando territórios antes inexplorados no processo de construção das representações ficcionais.

Palavras-chave: Daniel Galera; estudos de narrativa; ficção brasileira contemporânea.

Abstract

In this essay we bring to discussion several theoretical concepts that encompass the contemporary, from which we can infer a range of elements present in the dialogue with literary studies. Therefore, we believe that it is valid to identify, from a bibliographical investigation, fundamental aspects of the novel *Until the Day the Dog Died*, by Daniel Galera, that sustain it. The idea of a performance society that “acts by individualizing and isolating” reverberates in the composition of the main character. With the help of books such as *O tempo e o cão: atualidade das depressões* (2009) and *Sociedade do cansaço* (2017), the great question we disclose is the existence of individuals who take shape on the stage of intimacy, for whose fictional representation previously unexplored territories are set in motion.

Keywords: Daniel Galera; narrative studies; contemporary Brazilian literature.

O texto na imagem – a cal, o Cujo

Marcella Assis de Moraes*

Este texto se oferece como um percurso pela obra do autor e artista Nuno Ramos. Ao longo dele, expõem-se algumas linhas de força que se identificam no trabalho de Nuno, tanto em sua obra literária quanto em sua obra plástica. De certa forma, é como se as duas se buscassem: por um lado, os textos estudados aqui se esforçam para fazer ver a imagem, por outro, as obras plásticas elencadas procuram discutir a linguagem.

A obra de Nuno Ramos se organiza persistentemente em torno de alguns temas. No entanto, o que se tem por objetivo mostrar é que esses temas cada vez mais se propõem como discussões, como pensamentos que ganham consistência, à medida que se avultam por um acúmulo de ocorrências – ora na escrita, ora na plasticidade. Nesse sentido, o que se propõe aqui não é exatamente um mapeamento dos temas caros ao trabalho de Nuno, mas um percurso ao longo dessa maneira segundo a qual ele se dispõe e se oferece.

Há algo de fragmentário nos trabalhos de Ramos, característica que foi amplamente comentada pela crítica. A teórica argentina Florencia Garramuño propõe mesmo que o trabalho de Nuno Ramos seja uma espécie de emblema do que ela identifica como o grande traço do contemporâneo – composições fragmentárias, estranhas a um lugar de origem e esquivas a um destino definitivo em qualquer

* Doutoranda em Ciência da Literatura na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

categorização possível. Para nomear esse tipo de produção, ela empresta o nome de uma das grandes exposições do artista: o que se faz hoje em dia são “Frutos estranhos”. Assim ela o coloca: “Uma das obras mais prolíficas para analisar este pôr em crise as ideias de pertencimento e de especificidade – e que envolve, ademais, uma intensa desconstrução da categoria de espécie – é, precisamente, a obra de Nuno Ramos” (2014, 78).

Apesar do lugar de destaque que Garramuño concede a Nuno, essa tendência à inespecificidade não é algo que reina absolutamente na obra literária desse autor. A escrita de Nuno tem, em muitos momentos, o tom profundamente ensaístico de um tratado filosófico, como em *Ó*, e, em muitos outros casos, ela também não recusa a narratividade da ficção, como em *Cujo*, *O pão do corvo*, *O mau vidraceiro*. No entanto, há algo de fragmentário que se mantém ainda assim, mesmo nesses textos, que operam ora sob cortes abruptos, que obrigam a uma organização disjuntiva do texto, ora sob formulações condensadas em máximas, que retraem a fluidez que a prosa poderia almejar.

Da perspectiva da obra plástica, os trabalhos do artista frequentemente caminham, não pela solidez das formas e pela confiança no apuro técnico, mas justamente por certa vacilação do que se recusa à formalização. Eles se propõem como um pensamento que não chega a se formular como tal, mas que apenas se insinua sob uma latência que, no entanto, a arte é capaz de plasmar em realizações objetivas. É nesse sentido que a professora Julia Studart destaca, a respeito dos trabalhos de Nuno, a noção de *forma fraca*, expressão que o próprio artista formula em entrevista concedida ao crítico Rodrigo Naves, em 1996: “Trabalho com uma noção de forma fraca, o que me obriga a uma movimentação constante,

como se o chão estivesse quente sob os meus pés” (Ramos *apud* Studart: 2014, 9).

Dessa maneira, é como se houvesse, no trabalho de Nuno, uma discursividade que acontecesse menos por um ritmo próprio a cada obra individualmente do que por um percurso acumulativo em torno de obras que, apesar de sua fragmentariedade, são capazes de fazer laço entre si, ecoando certas questões comuns.

O que se propõe, ao longo da análise de alguns trabalhos elencados, é mostrar um movimento no qual se empenham tanto a obra literária quanto a obra plástica de Ramos – uma como a contraface da outra. É como se textos e obras se colocassem em composição, possibilitando assim que um pensamento ganhe corpo.

Assim, lançamo-nos à leitura de algumas obras plásticas e textos literários que parecem se envolver mais estreitamente, a partir de temas comuns que eles discutem, apesar de se utilizarem de meios diferentes. Para começar, gostaríamos de retomar uma interessante reflexão a respeito da escultura moderna, promovida pelo crítico de arte Rodrigo Naves no texto “Em pó”.

Certamente não foi um simples acaso que fez a arte moderna erguer tantas colunas. Com elas, a escultura podia, num mesmo movimento, interrogar-se sobre sua constituição e estrutura, sobre movimento e repouso, equilíbrio e tensão, ritmo e descontinuidade. Nelas, o processo de formalização se revelava em seus elementos mais simples, sem precisar figurar seus procedimentos numa multidão de torsos, membros, músculos etc. Além disso, as colunas tornaram possível o diálogo crítico com a tradição hierática e simbólica do monumento e da escultura, realçando

a solidão orgulhosa da subjetividade moderna e sua confiança na capacidade de tudo formalizar (Naves: 1988).¹

O texto continua, afirmando que, no entanto, a produção dos artistas se conduziu para um ponto distante desse. Naves propõe que, se a importância das colunas na arte moderna dizia respeito à *certeza*, hoje o que se realiza nesse sentido está mais para o *impasse* – houve uma passagem “da infinitude virtual da forma à serialidade algo frágil de nossos dias” (1988).

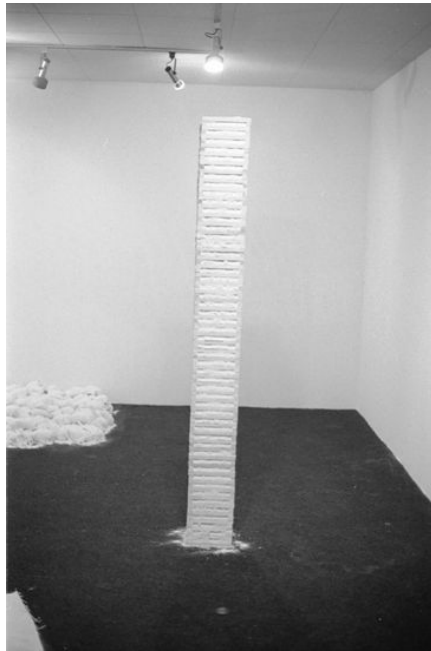
É sob esse viés que o crítico propõe uma leitura das obras de Nuno Ramos expostas na montagem “Cal”, de 1987, realizada na Funarte do Rio de Janeiro. Trata-se de uma sala de chão preto, onde são expostas cinco obras: “Vela”, “Um ano”, “Leque”, “Monte” e “Colunas”. Todas elas são compostas por cal e algumas por materiais como madeira, lona e algodão cru.



“Cal”. Vista geral. Madeira, cal e lona.

¹ Disponível em: http://www.nunoramos.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=35.

Segundo Naves, a coluna de madeira realizada por Nuno avança pela insegurança – não apenas ela se opõe à confiança da arte moderna na capacidade de formalização, como também ela se afasta de parte da produção contemporânea, que frequentemente se propõe como questionamento à composição formal das próprias obras que apresenta, a exemplo de artistas como Richard Serra e José Resende. Segundo Naves, a obra de Nuno não se coloca como questionamento formal, mas justamente como a lassidão daquilo que é amorfo. Ela se compõe por uma espécie de “anemia expressiva, pela ausência calculada de qualquer choque produtivo” (1988). Corroída pela cal, a coluna de Nuno tem sua materialidade dissipada pela amorfia do pó.



“Coluna 2”. Sarrafos de madeira e cal. 200×25×25 cm

Essa leitura de Naves se expande também à obra “Um ano”, que participa da mesma exposição. Ela dispõe 365 pequenos pacotes feitos de algodão cru; dentro de cada um deles, há uma quantidade de cal que parece ser a mesma para todos. Cito Naves:

Deste modo, um trabalho que começou com nítidas referências ao serialismo minimalista termina por desaguar no bloqueio da própria noção de série. As bolas de pano e cal são a demonstração irrefutável disto. Amontoadas num canto, elas mal propiciam a constituição de um ritmo que, diferenciando-as, unisse as várias unidades numa concatenação cadenciada. Por sua forma e disposição, elas sucumbem ao amorfo, que as indiferencia (1988).



“Um ano”. 365 Unidades de algodão cru e cal. Dimensões variáveis.

É possível adensar ainda mais essa leitura, colocando-a em composição com alguns escritos literários de Nuno. De fato, a palavra escolhida por Naves, “amorfia”, é uma espécie de tema recorrente ao longo do livro *Cujo*. Neste trecho, o narrador teoriza:

A areia depositada sobre a areia não altera de modo significativo a superfície. A um processo como este podemos dar o nome de *amorfo*. Quando não compomos claramente o contorno de um corpo, o chamamos de disforme, ou amorfo, ainda que possamos medir claramente sua altura ou volume. Uma ou duas dimensões não são suficientes para nos deixar seguros diante do objeto à nossa frente. Precisamos das três. Se não pudermos controlar nenhuma (diante do oceano, por exemplo), o amorfo, disforme, monstruoso, ganha o contorno invertido do sublime (Ramos: 1993, 43).

Aqui se pode ler uma reflexão a respeito do suporte na obra de arte – a altura, o volume, as dimensões do objeto à nossa frente. O que o artista não é capaz de domar – a matéria – é o que acaba por dominá-lo. Leia-se o terror deste trecho, como a cena em que o artista é acossado pelos próprios materiais com os quais procura criar – não apenas pela menção ao breu e ao algodão cru, mas porque não se sabe quem é este “ele” que bate com o mastro, possível criatura de ateliê:

Ele bateu com o mastro prateado procurando alcançar minha cabeça. Eu tive tempo somente de me jogar sobre a pilha de algodão cru e pensar que o breu fervendo na panela talvez me servisse. O problema era como chegar até ele. Eu já não estava assustado. Ele ergueu calmamente o mastro

para tentar me atingir e depois, mudando de ideia, pôs-o suavemente no chão, como se evitasse fazer barulho por delicadeza a algum vizinho. Parou por uns instantes, pensando no que iria fazer. Só então viu o breu fervendo e caminhou para ele, apanhando com dificuldade a panela cheia. Eu tinha a parede contra as minhas costas e já não podia escapar (p. 15).

Mas o que Nuno também não cessa de indicar é que aquilo que não tem contorno – o amorfo – é também aquilo para o que não se tem nome – o inominável. O espanto que assoma em *Cujo* é o de que, no entanto, sempre haja nomes – o de que as palavras continuem se proliferando, propondo conceitos para aquilo que não é passível de generalização.

O interesse de Nuno parece se limitar inclusive com a epistemologia. Leia-se este trecho: “O mármore estava ali, e o granito gris e o concreto decorado. Estavam lá. Por que não são azuis e ficaram azuis, por que não são vermelhos, e ficaram vermelhos, por que não paro de me debater como um morcego preso?” (p. 61).

Recorde-se, nesse ponto, uma discussão travada pelo filósofo analítico Donald Davidson a respeito de enunciados generalizantes que, no entanto, não são capazes de constituir leis. O que nos interessa aqui não é exatamente recompor o raciocínio de Davidson, mas atentar para o problema da generalização, que parece ser uma questão premente também em Nuno.

Contrastemos com este último trecho de Nuno o seguinte enunciado, que Davidson recupera de Nelson Goodman: “Todas as esmeraldas são verzuís”, em que o predicado “são verzuís” significa, por definição, “observadas antes do tempo t e verdes, ou de outro

modo azuis” (Freitas: 2011, 76). Quer dizer, se as esmeraldas forem observadas antes do tempo t , serão verdes; se forem observadas depois do tempo t , serão azuis.

Esse é o tipo de enunciado que Davidson nomeia “nomológico” – tem a forma lógica da lei, mas não é legiforme. Para o filósofo, o problema com esse tipo de enunciado é que ele atrela, em uma única formulação, dois predicados que não são apropriados um para o outro – não se sabe se a evidência apoia a relação que o enunciado propõe. Como nos ensina Ana Barbosa em sua dissertação de mestrado, “a ‘verzulidade’ não é uma propriedade indutiva das esmeraldas, assim, os predicados ‘é uma esmeralda’ e ‘é verzul’ não são apropriados um para o outro, sendo inadequados para a formulação de leis” (p. 76).

Aqui é possível desdobrar um pouco a questão de Davidson no seguinte sentido: como é possível determinar resultados de experimentos que ainda não aconteceram; como saber, antes do tempo t , o que terá acontecido depois de atingido esse instante? Como é possível enunciar uma lei na qual possam ser incluídos todos os eventos – tanto os passados, que já se observaram, quanto os futuros, ainda não acontecidos? No limite, esse problema inviabiliza não apenas os enunciados nomológicos, dos quais se ocupa Davidson, mas a própria possibilidade da generalização – a forma lógica da lei, portanto. Parece ser justamente esse o ponto a partir do qual Nuno Ramos desdobra uma preocupação que ele faz desaguar na linguagem.

Recuemos um pouco para delinear a questão. O conhecimento, tomando a definição clássica do Teeteto de Platão, é a crença verdadeira e justificada. Mas a pergunta de Nuno a respeito daquilo que não é azul mas ficou azul retoma uma espécie de ceticismo em relação à justificação e, por extensão, às possibilidades do co-

nhecimento. Ela ecoa a desconfiança de David Hume a respeito do raciocínio indutivo – que o sol tenha nascido todos os dias desde os registros mais antigos é suficiente para *saber* que ele nascerá amanhã? Vejo-o nascer todos os dias, é verdade, mas como é que se justifica a *indução*, na qual se apoia a crença de que o mundo se estruture segundo leis que o tornem repetível e previsível? Haveria algum dia evidência suficiente que justifique essa crença como verdadeira? E se aquilo que não é azul ficar azul depois do tempo *t*?

“Prata deve permanecer prata e negro, negro. Tinta deve ser tinta e pano, pano. Vivos devem ficar vivos e os mortos, mortos” (Ramos: 1993, 13), dita Nuno. Ao mesmo tempo, o livro reconhece abertamente, embora recue dessa posição, o fracasso de que não haja maneira de garantir isto que é apenas um estado de coisas. Também por isso a insistência de Nuno em falar da morte – isto que interrompe o nascer do sol. Lembre-se ainda o celebrado Nelson Cavaquinho, citado em tantas obras do artista – o sol há de brilhar mais uma vez, sim, mas no dia do juízo final. “Aflição diante das coisas que duram. *Para quem* elas duram?” (p. 33). É como se o trabalho de Nuno nos alertasse de que não adianta despejar sobre o morto o monte de cal que evita o alastramento de seu odor putrefacto – a morte acabará por penetrar nossas narinas novamente, até que deixemos de sentir qualquer coisa.

Assim, questionar a indução é questionar as próprias regras que possibilitam a realização do jogo do conhecimento – as dobradiças que possibilitam articulação entre elementos que podem variar. Não à toa, o título do livro de Ramos é uma partícula gramatical com valor coesivo de articulação. Atente-se ainda para este outro trecho de *Cujo*, que ressoa o tom wittgensteiniano desse assunto: “No aquário, como um peixe que conhece o vidro” (p. 51), à maneira

da mosca que, conhecendo que estava dentro da garrafa, não pode ainda escapar dela.

A generalização é uma preocupação que tanto o texto *Cujo* quanto várias obras plásticas de Nuno, a exemplo das expostas em “Cal”, fazem ecoar. Retome-se mais uma vez o trecho citado de Rodrigo Naves, que fala em bloqueio da noção de série e da não constituição de um ritmo mesmo para aquilo que parece se repetir. Essa é uma questão que Nuno desenvolve ainda como uma discussão a respeito da linguagem.

Leia-se este trecho, destacado de *Cujo*: “A indiferenciação do oceano, da natureza de modo geral, é culpa nossa. Transformamos o único em gênero. As palavras são seu cemitério. Que quer dizer sal? Que quer dizer pêssego?” (p. 57).

Retomando-se a ideia da amorfia, o que, nesse trecho, parece lançar o narrador ao desconsolo é o fato de que a humanidade não trate daquilo que é singular – aquilo que não tem forma, que não pode ter suas dimensões controladas, manejadas, moldadas. Transformar o único em gênero é nossa tentativa de ordenar o caos daquilo que, no limite, é a própria vida – a possibilidade de morrer a cada instante – o que não se controla. Assim, muitas vezes acabamos por aniquilar o que é o mais vivo – estancamos o que ainda corre – construímos cemitérios.

Também a linguagem procede por generalizações. A palavra “sal”, para retomar a indagação de Ramos, refere-se ao monte incontável de grãos, entre os quais não se faz distinção – não importa cada grão, nem mesmo temos meios para individualizá-los. Nossa maneira de nos aproximar do mundo – de conhecê-lo – conduz-se pela organização de categorias, pelo reconhecimento de repetições, pela enunciação de leis.

No esteio dessa discussão, recupere-se ainda uma outra exposição de Nuno Ramos, realizada no Sesc Pompeia, em São Paulo, em 1994, chamada “Montes”. Trata-se de um amplo salão no qual foram dispostos três montes compostos cada um por um material diferente: terra, breu e sal. No interior de cada um deles, foi instalado um pequeno forno continuamente aquecido por maçaricos e para o qual havia uma pequena chaminé de saída. À medida que sofria a ação do calor, cada monte reagia de uma forma diferente, a depender das propriedades do material do qual era constituído. O monte de sal estalava, o monte de terra emitia vapor, o monte de breu derretia. Havia ainda doze fotografias, expostas nas paredes, nas quais figuravam imagens de outros montes.



“Montes”. Terra, sal, breu, fornos de tijolo, maçaricos, vidros, parafina. 150 X 200 cm. Disponível em: <http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=94&cod_Serie=24>.

É claro que se trata de um experimento com materiais, à maneira de muitos relatos apresentados ao longo de *Cujo*, livro que, nas palavras que Augusto Massi traz na orelha da publicação, compõe uma “prosa de ateliê”. É como se o artista expusesse a público o seu próprio laboratório de pesquisa, onde investiga o comportamento de cada material em variadas situações, controladas segundo o propósito de cada experimento – no caso deste em particular, os materiais são submetidos a altas temperaturas. Por esse traço de seu trabalho, parte da crítica muitas vezes atribuiu a Nuno a alcunha de alquimista.

Mas o que também fica claro a respeito desse trabalho é que ele se organiza inteiramente em torno de uma palavra: “monte”. É como se Nuno investigasse a diferença que subjaz àquilo que se reúne sob o mesmo nome – um monte específico não é igual a outro, embora a palavra tente abrangê-los sob um conceito que se supõe comum a ambos, contentando-se com um morfema de plural para indicar que há mais de um.

Atente-se ainda às fotografias que compõem a exposição. São dezoito imagens que representam, cada uma, algo de completamente diferente: um cupinzeiro, algumas montanhas, um monte de sal, uma fornalha. Sobre as impressões, um rastro de tinta dourada interfere, em geral para indicar a forma abaulada que, a cada vez, repete-se nas figuras que se sucedem. É como se o artista indicasse um traço a partir do qual se pudesse depreender a ideia de monte, sugerida pelo nome da exposição. Assim, é como se, compondo um panorama visual mais amplo do que o conceito de “monte” permite, o artista atentasse para isso que torna o uso de cada palavra algo de arbitrário: o que o significado seleciona é sempre apenas alguns traços daquilo

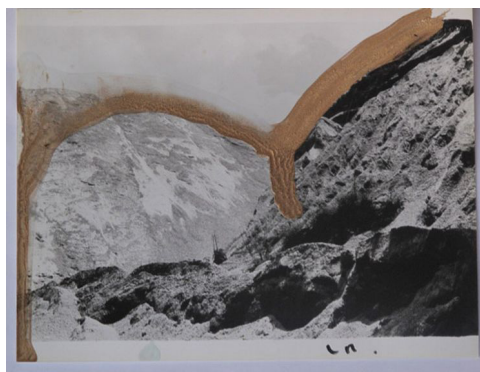
que o signo nomeia, e nunca o referente em sua inteireza. É como se, por meio de recursos inteiramente visuais, Nuno compusesse uma série que, ao mesmo tempo, amplia e implode o significado do verbete “monte”.

Leia-se, nesse ponto, o esclarecimento de Ducrot e Todorov:

Filósofos, linguistas e lógicos insistiram frequentemente na necessidade de distinguir o **referente** de um signo e seu **significado** (ou sentido). Assim, o *Cours de linguistique générale* de Ferdinand de Saussure (1a Parte, Cap. I, § 1) sublinha que o signo une “não uma coisa e um nome, mas um conceito e uma imagem acústica”. O significado de *cavalo* não é pois nem um cavalo nem o conjunto dos cavalos, mas o conceito “cavalo”. Especifica-se mesmo, um pouco mais adiante, que esses conceitos que constituem os significados são “puramente diferenciais, definidos não positivamente por seu conteúdo, mas negativamente por suas relações com os outros termos do sistema. Sua característica mais exata é ser aquilo que os outros não são” (ibidem, cap. IV, § 2). No significado de um signo encontram-se, pois, e encontram-se apenas, os traços distintivos que o caracterizam relativamente aos outros signos da língua, e não uma descrição completa dos objetos que ele designa (1998, 229-30).

Ressalte-se, nesse sentido, que compor um panorama de imagens por meio do qual se depreende o significado de uma palavra é compreender a ideia saussuriana de que o significado não é algo de positivo – pelo contrário, ele é algo de negativo. O conceito que uma palavra veicula não se propõe como uma essência; ele apenas pode se

definir quando inserido em um sistema de diferenças dentro do qual, por comparação, possam aparecer os traços que compõem esse conceito.





Também as obras de “Cal” podem ser lidas nesse sentido. Se em “Montes” vê-se que um monte não é igual a outro, em “Cal” vê-se que um grão também não é igual a outro, embora com um punhado deles se componha algo como um monte. A obra “Monte”, dessa última exposição, parece insinuar justamente uma investigação a respeito do que é informe – de que ele é composto? O que é que subjaz à superfície amorfa do monte? Há algo como um interior, um centro, uma essência? Ou há apenas grãos de mesma dimensão que se somam uns aos outros?

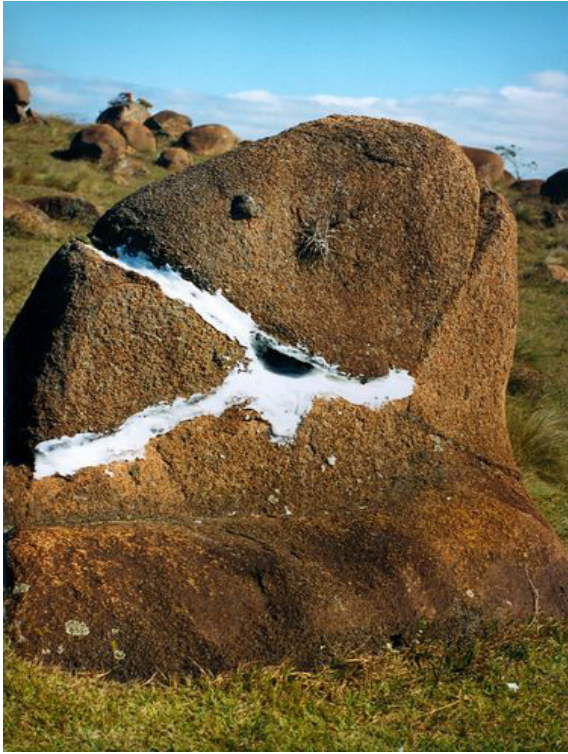
A obra “Um ano” também se coaduna com essas leituras. Os grãos que se acrescentam são como as unidades de tempo que compõem um dia – até fazerem atingir os 365 que somam um ano. Esta é a questão que se insinua: como medir, por unidades indiferenciadas, aquilo que é o tecido da própria vida, capaz de comportar instantes de aguda singularidade – e, ao mesmo tempo, de transformá-los em algo de homogêneo e indiferente?



“Monte”. Cal atravessado por um retângulo de lona crua.
300 cm (diâmetro) x 90 cm (altura).

E ainda: como é que os grãos, mínimas unidades discretas, podem compor algo de amorfo? Mais: quem pode conhecer o interior daquilo que parece firme, uno, inteiro, como o grão, a pedra? É possível que uma pedra seja, na verdade, a casca que reveste algo de gelatinoso por dentro? E se o interior de uma pedra se furtar continuamente à curiosidade humana, transformando-se, assim que partido por instrumento investigativo, em material duro e impenetrável, apenas para permanecer incógnito à percepção humana?

Nesse sentido, cabe ressaltar ainda algumas outras realizações de Nuno. Primeiro, as obras reunidas sob o nome “Cabreúva”, trabalho feito na cidade de mesmo nome, no interior de São Paulo, em 2011. Trata-se de uma área ao ar livre onde o artista selecionou algumas rochas grandes e preencheu, com vaselina, reentrâncias e fendas que elas apresentam.



Em composição com tudo o que se indicou anteriormente a respeito de outros trabalhos de Nuno, “Cabreúva” se oferece em mais sentidos. Por um lado, a obra se apresenta justamente no sentido da “prosa de ateliê” desenvolvida em *Cujo*, investigando a consistência daquilo de que se faz uma escultura – a pedra. Por outro, ela se oferece também como indagação filosófica, atentando, sob uma abordagem ontológica, para a possibilidade de uma essência que contrasta com a aparência – e, sob uma abordagem epistemológica, de um interior que se furta ao conhecimento humano, porque não é capaz de se fazer visível sob lentes como as que produzimos. No

limite, a questão de fundo é mesmo lógica – como a enunciação é capaz de dar conta do mundo? Ou, contando com as possibilidades enunciativas de que dispomos, qual é o mundo que somos capazes de constituir? De que forma isso condiciona nossas possibilidades de conhecer, de produzir, de viver?

Ressaltem-se ainda estas três exposições de 1998: “Vaso ruim”, montada no Centro Cultural de São Paulo; “Fungos”, no Museu Chácara do Céu, no Rio de Janeiro; e “Pedras Marcantônio”, na Galeria Camargo Vilaça, em São Paulo. Ressalte-se ainda o comentário de Florencia Garramuño a respeito dessas Pedras – ela observa uma contradição interna ao material, que propõe um questionamento acerca da propriedade:

Também nas obras plásticas ou nas instalações que reduzem os contrastes entre materiais diferentes se apresenta, mediante outros dispositivos, este questionamento do próprio. As Pedras Marcantônio, realizadas por Nuno Ramos em 1998, são um exemplo interessante desta perfuração do próprio enquanto tal, porque encontram uma maneira de exibir um contraste entre mármore e mármore graças à abertura na matéria de uma concavidade cheia de vaselina na qual emerge outra cunha feita com o mesmo material (2014, 78).

Nesse sentido, leia-se ainda este trecho do livro *Cujo*:

Não sei como coisas tão díspares se juntam pelo nome.
Podemos pôr palavras juntas, mas não os dias e as aves.
Os animais têm ancas e suas ancas são cobertas de pele.

Uma pedra é tão distante de outra pedra, vizinha, mas nós dizemos pedra, nós, bichos de carne, que nem um corpo duro temos, só esta bolha fraca e molhada. Dizemos rosas às rosas e nosso dedo aponta. Nosso sexo empina. A pedra de nossa lápide e a cal que nos termina, estas também são coisas. Mas cuidado, a palavra é que junta tudo. Nossa roupa toca nosso peito, ela é nossa. É nossa agora, ao menos, mas não, cuidado. Roupa é a palavra entre nós e essa planta morta, tecida fio a fio depois de arrancada e que nós usamos, pendurada (Ramos: 1993, 79).

Lê-se aqui mais um ponto em que as obras e os textos de Nuno Ramos se envolvem uns aos outros, pautando uma discussão tanto a respeito da linguagem quanto da matéria – nesse momento especificamente, a partir do tema da generalização, das “coisas tão díspares que se juntam pelo nome”.

Ressalte-se ainda, a respeito desse trecho, esta passagem: “Dizemos rosas às rosas e nosso dedo aponta. Nosso sexo empina.” Há um paralelo que se organiza entre o dedo que aponta e o sexo que empina – como se nossa libido respondesse não mais ao instinto, ao que de animal nos controla, ao que nos tira do controle, mas, ao contrário, à própria linguagem, à nossa capacidade de apontar as coisas do mundo, de nos referirmos a elas, de as mantermos sob nossa narrativa, sob nosso controle.

Lembre-se ainda como a imagem da rosa é cara à discussão sobre a linguagem. É célebre a formulação de Mallarmé, que diz da flor ausente de todos os buquês – aquela que, puro feito da linguagem, existe apenas no poema: “Digo: uma flor! E, fora do oblívio em que minha voz relega qualquer contorno, enquanto algo outro que os

cálices conhecidos, musicalmente se levanta, ideia mesma e suave, a ausente de todos os buquês” (2010, 167).

Mallarmé parece retomar, nesse trecho de “Crise de verso”, uma formulação que remonta ao século XII, com as lições de lógica de Pedro Abelardo. O filósofo discute justamente o problema dos universais, que parece algo de muito importante no sentido do que se vem discutindo a respeito de Nuno Ramos:

Com relação ao que nós entendemos aqui como a quarta questão, como lembramos acima, a solução é esta: que nós, de modo algum, admitimos que haja nomes universais quando, tendo sido destruídas as suas coisas, eles já não são predicáveis de vários, porquanto nem são comuns a quaisquer coisas, como o nome da rosa, quando já não há mais rosas, o qual, entretanto, ainda é então significativo em virtude da inteligência, embora careça de denominação, pois, de outra sorte, não haveria a proposição: nenhuma rosa existe (Abelardo: 2005, 91).

O problema de que Abelardo trata é uma antiga questão metafísica, que remonta a Platão e que tem longa história depois dele. Para caracterizar brevemente, universal é uma propriedade ou relação (um tipo ou uma categoria) que é instanciada por particulares. Por exemplo, o branco (a branquitude, a cor branca) é um universal, ao passo que entes que tenham a cor branca (a cal, por exemplo) são particulares que instanciam universais (a cal tem também outras características – a cada uma delas corresponde, a princípio, um universal).

Abelardo toma, de Boécio e Porfírio, três questões a respeito dos universais: 1) eles existem ou são puras concepções do espírito?; 2) se existem, são essências corpóreas ou incorpóreas?; 3) são parte dos objetos sensíveis ou são separados desses objetos? A partir dessas questões, ele desenvolve ainda uma quarta, a respeito de perdurarem ou não os universais no caso de já não existirem as coisas que eles denominam – é dessa questão que trata o trecho citado. A posição de Abelardo funda uma abordagem, contra Platão e Kant, por exemplo, que se convencionou chamar *nominalismo* – a de que os universais não são *coisas* com existência real nem material, nem categorias transcendentais do nosso aparato pensante, mas *palavras* às quais corresponde um significado.

Assim, ele investiga que se fale em rosas quando já não se trata de nenhuma rosa em particular – ele investiga a possibilidade de que a fala não trate mais da denominação, detendo-se justamente nesse intervalo entre o significado e a referência, indicado anteriormente por Ducrot e Todorov.

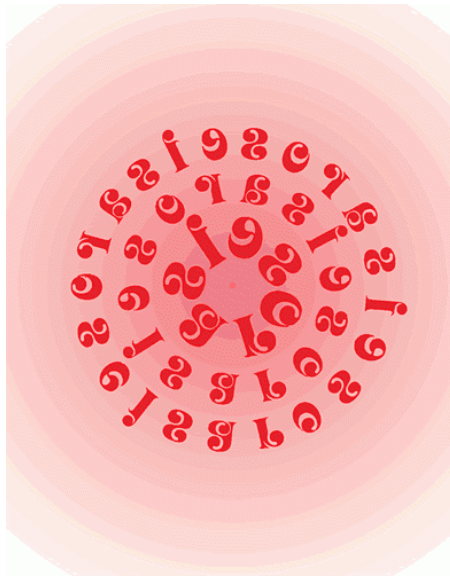
De volta a Nuno, a formulação que ele propõe encontra eco também no famoso verso de Gertrude Stein, do poema *Sacred Emily*, publicado em *Geography and plays*, de 1922: “*Rose is a rose is a rose*”. A rosa de que se fala aqui também porta o princípio mallarmaico – ela se desdobra entre letras e fonemas. Desenvolvamos por quê.

Já de início, a primeira parte do verso, “Rosa é uma rosa”, traduzindo provisoriamente, insere, ao mesmo tempo, uma repetição e uma diferença: para quem escuta, parece mera repetição, uma identidade trivial $A = A$; para quem lê, há uma estrutura de metáfora que faz diferença entre um nome próprio, Rosa, e um nome comum, rosa.

Se permanecemos no verso até o fim, o problema torna-se ainda mais complexo, colocando impasse para a tradução. Quando

se lê, o verso parece exaustiva repetição, sem acréscimo de qualquer sentido a mais, como a identidade $A = A = A$; mas, quando se escuta *Rose is a rose is a rose*, a fronteira entre uma e outra palavra se dissolve, e o que se ouve parece ser *Rose is éros is éros*³. Ressalte-se ainda a proximidade fônica entre “*a rose*”, trecho do verso, e “*aroused*”, particípio passado do verbo “*arouse*”, que significa sentir-se atraído sexualmente. O verso é capaz de, ao mesmo tempo, ecoar uma débil trivialidade e atravessar um radical acréscimo de sentido.

A leitura de Augusto de Campos em “*Rosa para Gertrude*”, de 1988, parece se aproximar dessa. Embora o poema não proponha uma tradução para o verso, ele realiza uma interessante transposição visual dele.



“*Rosa para Gertrude*”, de Augusto de Campos.

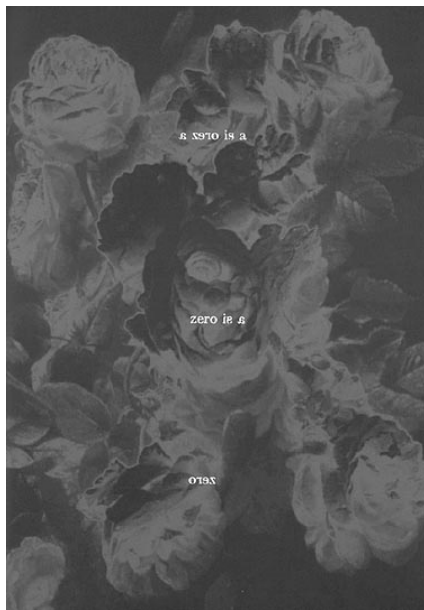
³ Essa interpretação é sugerida por Natias Neutert, conforme fala gravada em vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zzrmmZmPZVw>, acessado em dez/2018

A gradação das cores – mais diluídas nas bordas e mais intensas no centro – pode ser lida como um recrudescimento do erotismo do verso, como se ele ficasse cada vez mais próximo do orgasmo, ao qual se alude pelo vermelho intenso, arquetípica cor da feminilidade, para a qual a rosa é símbolo. Atente-se ainda para a imagem que se forma, que lembra, pela disposição concêntrica dos versos, a de uma rosa – ou a de um seio ou mesmo a invaginação do órgão sexual feminino. É interessante observar ainda a fonte empregada pelo poema, que tem bastante serifa, sugerindo certa sinuosidade, certa sensualidade.

Há, portanto, uma série de elementos que remetem ao estereótipo da feminilidade – as curvas, o seio, a cor vermelha, a rosa, a vagina. Mas essa não foi a única razão pela qual Augusto de Campos incluiu a cor como elemento compositivo do poema: isso se deveu também à ambiguidade do substantivo “rosa”, que, em português, é forte, embora seja mais residual em inglês. “Rosa” pode se referir a qualquer flor da espécie, mas também à cor rosa, de maneira que a palavra é um universal. O interessante é que essa ambiguidade seja tratada justamente pela visualidade, como um argumento que se tece na própria materialidade do poema, e não apenas em sua via discursiva.

Há ainda o interessante poema de Arnaldo Antunes, “Gertrudiana”, publicado no livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*, de 1997. O poema traz o registro fotográfico de algumas rosas, mas ele é manipulado de maneira a apresentar apenas a contraface do registro – o negativo do filme. Dessa forma, o poema trabalha apenas em preto e branco, excluindo de seus elementos a cor rosa.

De maneira paralela, algumas das letras – e, por extensão, das palavras – que figuram no espaço gráfico do poema também



são dispostas de maneira invertida, como se também estivessem em negativo. Trabalhando assim, o poeta faz coincidir as palavras anagramáticas “rose” e “zero”, atentando para o fato de que elas se compõem pelos mesmos fonemas, que apenas se invertem, assim como para a similaridade das letras “s” e “z”, que também parecem se espelhar.

É como se Antunes questionasse o poder de representação tanto da imagem, ainda que em sua face pretensamente mais documental, a do registro fotográfico, quanto, no limite, da própria linguagem. O que ele sugere é uma espécie de esvaziamento do signo linguístico em seu poder denotativo, chamando a atenção para a face material (visual, gráfica e sonora) do significante – a rosa é um zero, quer dizer, ela se dispersa entre a repetição dos fonemas e dos grafos. Mas, fazendo assim, o poeta não é ainda capaz de se desfazer dos

significados que as palavras evocam – a rosa é um zero, quer dizer, ela é a unidade ausente de todos os buquês. Assim, tem-se que o poema de Antunes trabalha justamente no limite entre o sentido e a denotação, entre o conceito e a presença, entre a imagem e a coisa – ele realiza um movimento que vai de um a outro, esgarçando um intervalo entre eles.

Assim, esses textos e poemas parecem propor interferências na lógica da identidade. Eles fazem atrito entre as palavras, o conceito a que elas remetem e a coisa que elas denotam, mas também entre todos esses elementos e os componentes visuais e sonoros que permitem que se crie a “imagem acústica” de um signo e a maneira de grafá-la – a face material de uma palavra.

É também algo dessa ordem o que o trabalho de Nuno Ramos discute. Entre as obras e os textos, há um percurso discursivo que vai se acumulando e que questiona a lógica identitária da representação, ao mesmo tempo em que não se desfaz do poder comunicativo tanto da linguagem quanto da imagem. É apenas nesse movimento entre as letras e a matéria que os argumentos de Ramos se constroem e podem ganhar corpo – ainda que um corpo frágil e amorfo daquilo que, ao mesmo tempo, levanta uma coluna e está prestes a se dissipar em pó.

Referências

- ABELARDO, Pedro. *Lógica para principiantes*. Tradução de Carlos Arthur Ribeiro do Nascimento. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- ANTUNES, Arnaldo. “Gertrudiana”. In: _____. *2 ou + corpo no mesmo espaço*. São Paulo: Perspectiva, 1997. Disponível em: http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_livros_view.php?id=5&texto=23. Acesso em dez/2018.
- CAMPOS, Augusto de. “Rosa para Gertrude”. In: _____. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. Tradução de Alice Kyoko Miyashiro et al. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- FREITAS, Ana Margarete. *É possível uma ciência da mente?* Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2011.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.
- NAVES, Rodrigo. “Em pó”. Disponível em: http://www.nunoramos.com.br/portu/depo2.asp?fg_Lingua=1&cod_Depoimento=35. Acesso em jan/2019.
- RAMOS, Nuno. *Cujo*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.
- STUDART, Julia. *Nuno Ramos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

Resumo

Este texto se oferece como um percurso pela obra do autor e artista Nuno Ramos. Ao longo dele, expõem-se algumas linhas de força que se identificam no trabalho de Nuno, tanto em sua obra literária quanto em sua obra plástica. De certa forma, é como se as duas se buscassem – por um lado, os textos estudados aqui se esforçam para fazer ver a imagem; por outro, as obras plásticas elencadas procuram discutir a linguagem. Há algo de fragmentário nos trabalhos de Ramos, característica que foi amplamente comentada pela crítica. A teórica argentina Florencia Garramuño propõe mesmo que o trabalho de Nuno Ramos seja uma espécie de emblema do que ela identifica como o grande traço do contemporâneo – composições fragmentárias, estranhas a um lugar de origem e esquivas a um destino definitivo em qualquer categorização possível. Apesar desse traço, a obra de Nuno Ramos se organiza persistentemente em torno de alguns temas. O que se tem por objetivo mostrar é que esses temas cada vez mais se propõem como discussões, como pensamentos que ganham consistência, à medida que se avultam por um acúmulo de ocorrências – ora na escrita, ora na plasticidade. Nesse sentido, o que se propõe aqui não é exatamente um mapeamento dos temas caros ao trabalho de Nuno, mas um percurso ao longo dessa maneira segundo a qual ele se dispõe e se oferece. **Palavras-chave: Nuno Ramos; literatura; artes plásticas; fragmentariedade.**

Abstract

This text is offered as a survey of the work of the author and artist Nuno Ramos. Throughout it, some major themes are exposed, which are identified as much in his literary work as in his plastic work. In a way, the two appear to seek each other. On the one hand, the texts strive to highlight the image; on the other, the plastic works attempt to discuss language. There is something fragmentary about Ramos' work, a feature widely commented upon by critics. Argentinean theoretician Florencia

Garramuño even proposes that Nuno Ramos' work be a kind of emblem of the contemporary – fragmentary compositions, alien to a place of origin and elusive of a definite destiny in any possible categorization. Despite this trait, the work of Nuno Ramos is organized persistently around some themes. Our aim is to show that these themes are increasingly proposed as discussions, as thoughts that gain consistency, as they are manifested by an accumulation of occurrences – sometimes in writing, sometimes in plasticity. In this sense, what is proposed here is not exactly a mapping of the dearest themes to Nuno's work, but an investigation of the way in which they are available and offered.

Keywords: Nuno Ramos; literature; visual arts; fragmentation.

ENTREVISTAS

CONVERSAS DO *CAMPUS* COM A CIDADE

MARÍLIA GARCIA & MASÉ LEMOS

“A situação que estamos vivendo aumentou ainda mais a necessidade de haver um espaço de convívio e de se dizer poeta. Não apenas por uma questão de venda, mas de percepção política, de construção de algo em comum”.

Marília Garcia e Masé Lemos não apenas produzem, mas também pensam poesia. Embora tenham concedido esta entrevista na condição de poetisas, as atividades que desenvolvem paralelamente à poesia, e que também fazem parte, pode-se dizer, de seu empreendimento poético global, vêm à tona o tempo todo porque os diversos campos não guardam reservas entre si, mas se atravessam continuamente.

“Atravessamento”, inclusive, é uma palavra de que ambas lançam mão com frequência, como o leitor terá oportunidade de conferir. Atravessamento não apenas entre os múltiplos modos de lidar com a palavra em que se engajam, mas também entre a poesia e as outras artes – no caso das duas, notadamente o cinema – e, mais importante ainda, entre a poesia e a vida, o tempo presente e as inúmeras temporalidades que alberga, a cena cotidiana, o ser humano do hoje, as demandas que nos mobilizam.

Marília Garcia fez mestrado na UERJ e doutorado na UFF, com dissertação e tese dedicadas, respectivamente, a Haroldo de Campos e Emmanuel Hocquard. Sua imersão no meio editorial se deu mediante a participação no time da 7Letras, seguida da fundação de uma editora, a Luna Parque, e uma revista literária, a *Modo de Usar & Co.*, juntamente com o também poeta Leonardo Gandolfi. Paralelamente, mantém uma assídua atividade de tradução do fran-

cês e do inglês, o que lhe permite dialogar com autores tão diversos quanto Annie Ernaux, Scholastique Mukasonga e Morris Gleitzman.

Dessa massa de atuações, Marília faz um caldo robusto com o qual alimenta uma poesia inquieta, dinâmica, curiosa, que já deu margem aos livros *Encontro às cegas* (2001), *20 poemas para o seu walkman* (2007), *Engano geográfico* (2012), *Um teste de resistores* (2014), *Paris não tem centro* (2016), *Câmera lenta* (2017), *Parque das ruínas* (2018) e *Câmera lenta e outros poemas* (2019).

Mais ligada à universidade, Masé Lemos é professora adjunta de Literatura da Escola de Letras da UNIRIO. Defendeu dissertação de mestrado e tese de doutorado sobre Raduan Nassar na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, com a qual mantém laços de trabalho na qualidade de pesquisadora associada do Centre de Recherches sur les Pays Lusophones (CREPAL).

Coerente com a atenção constante aos dois países, desenvolve pesquisa sobre a poesia contemporânea brasileira e francesa. Marcos Siscar, entre os brasileiros, e Pierre Alféri, do lado francês, estão entre seus objetos de estudo e já renderam a publicação de vários artigos em periódicos, além do livro *Marcos Siscar por Masé Lemos* (2011), lançado pela prestigiosa coleção Ciranda da Poesia.

Aos escritos analíticos, Masé soma uma produção poética em que se destacam os livros *Redor* (2007), *Rebotalho* (2015) e *No circuito das linhas* (2016), que se irmanam pela experimentação e pela excelente acolhida.

A conversa foi conduzida por **Maria Lucia Guimarães de Faria**,* durante o VII Encontro do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea, realizado em 2016. A decisão de publicá-la se deve ao reconhecimento de sua importância e absoluta atualidade.

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

Maria Lucia Guimarães de Faria – *Para começar, uma pergunta mais genérica: como vocês veem a situação da poesia hoje? Refiro-me às condições de produção, distribuição e recepção. São muitos os eventos dedicados à poesia atual no Brasil e no exterior? Esses eventos de fato impulsionam a poesia contemporânea? Se sim, principalmente de que modo?*

Marília Garcia – Acho que vivemos um momento – principalmente com a internet – com muitas ferramentas. Temos formas de produzir e fazer circular, enfim, um meio de existência para a poesia e para a reflexão em torno da poesia e da ficção. Conseguimos sair um pouco do sistema do mercado editorial e das livrarias, que quase não oferecem espaço. Com a internet, conseguimos fazer existir a escrita e até mudar um pouco a própria escrita.

Para mim, os eventos e a vida acadêmica são muito importantes. Estudar e produzir sempre estiveram ligados. Não há uma separação muito nítida entre teoria e escrita. Essas coisas sempre se misturam, de modo que vejo eventos como o Fórum como muito relevantes. Na academia, há um espaço enorme para a reflexão, tem muita coisa viva acontecendo, então o poema consegue existir. Os eventos possibilitam justamente que a escrita seja um diálogo com o outro: conseguimos refletir e depois desdobrar.

Em meus dois primeiros livros, trabalhei a questão das vozes, mas, durante a escrita, não ficou claro que, de algum modo, eles se distanciavam um pouco da leitura e do leitor. O primeiro, *20 poemas para o seu walkman* (2007), quer lidar com a escuta, mas, depois que ficou pronto, comecei a ler os poemas em diferentes lugares e percebi que não funcionavam muito bem ao vivo. Embora se destinassem ao walkman, são para uma leitura silenciosa. Então comecei a pensar a escrita muito mais como uma voz enunciada em direção ao outro,

que tentasse tornar mais claro esse diálogo, que buscasse funcionar também como voz falada.

Alguns anos atrás, fui convidada a participar de um evento como este, para o qual me pediram um texto que conjugasse depoimento e reflexão sobre a escrita. Comecei a escrevê-lo e percebi que era muito difícil falar sobre a escrita quando ela não estava mais acontecendo. Então tentei produzir um poema que fosse um texto híbrido: que tivesse alguma coisa de depoimento e, ao mesmo tempo, refletisse um pouco sobre o percurso. Algo mais ensaístico, que fosse um pouco teórico em alguns momentos e tivesse ecos de poesia ou recursos poéticos, repetições, um trabalho com a voz, com os pronomes. Assim surgiu o primeiro poema de *Um teste de resistores*. Depois, fui escrevendo os outros poemas do livro e pensando nos vários encontros que estão neles. Cada poema tem sua especificidade – em função do tema e do lugar em que eu me encontrava –, mas todos seguem um pouco a linha do primeiro texto.

María Lucia – *Você falou que o espaço nas livrarias é restrito, mas Um teste de resistores se esgotou, então se fez uma segunda edição. Apesar das dificuldades, existe interesse mesmo nas livrarias, o que é uma notícia alvissareira.*

Marília – Hoje, o caminho do texto literário é chegar ao leitor não via livraria, mas de outras formas. Por exemplo, tem muita gente que trabalha com videopoema. O poema existe numa outra plataforma, em blogs, de outras maneiras... Tem gente que troca poemas pelo WhatsApp, só com a voz ou postando lá. O texto vai existindo de outras maneiras e chega ao leitor, que vai atrás do livro. Não sei se serve para tudo, mas, pelo menos na experiência

que estou vivendo com a edição, percebo que o leitor vai buscar aquilo que já conhece.

Maria Lucia – *E você, Masé, o que nos diz sobre a situação da poesia?*

Masé Lemos – Acho que está muito ativa. É impressionante e legal esse desejo dos poetas de ficarem juntos. A situação política que estamos vivendo aumentou ainda mais a necessidade de haver um espaço comum de convívio e de se dizer poeta. Não apenas por uma questão de venda, mas de percepção política, de construção de algo em comum.

O que tenho visto é que vivemos em muitas tribos. A poesia é um espaço de muitas vozes e muitas línguas, entre as quais há um desejo de diálogo. Por exemplo, em 2015 publiquei um livro online chamado *Rebotalho* pela Cozinha Experimental, cujos editores – Marcelo Reis e Germano Weiss – promovem um encontro de poetas na Gamboa, ou seja, em praça pública, e isso tem sido muito bacana. Algum tempo atrás, eles pediram que eu organizasse um desses encontros, do qual participaram Laura Erber, Luiza Leite, Simone Brantes... E foi incrível.

Vemos que há várias editoras – entre as quais a Cozinha Experimental e a Luna Parque, esta última tocada pela Marília e o Leonardo Gandolfi – pipocando nesse desejo de construir uma comunidade, mesmo que pequena, de leitores. Essa é a grande questão da poesia. Inclusive estou dando aula a partir da palestra que João Cabral de Melo Neto fez em 1954 sobre a questão da comunicação da poesia: se a poesia deve comunicar, intervir política e socialmente, e como fabricar uma poesia de fácil acesso, que comunique, que crie esse objeto.

Outra coisa que ando pensando é que vivemos a volta de uma certa narratividade na poesia contemporânea. Falar de pessoas e situações

é bastante comunicante. Normalmente são versos de circunstância, de intervenção, que contam uma história pessoal, mas que é pública, remete à comunidade. Vejo muita vivacidade nisso, apesar de ainda ser para poucos.

Maria Lucia – *Tanto a Marília quanto a Masé são doutoras em Letras. Marília atua também como tradutora, autora, editora. Já a Masé é professora de teoria literária e literatura brasileira, da mesma forma que atua no meio editorial. Como se dá a dupla, tripla ou quádrupla experiência no trato com o fenômeno poético e com a linguagem? É possível separar os campos de atuação ou eles se interfundem o tempo todo? No caso dessa inter fusão ou desse atravessamento, como exatamente isso se processa? A poeta esclarece ou obnubila a tradutora? Ou vice-versa? A professora intimida ou alavanca a poeta e vice-versa?*

Masé – A professora intimida a poeta, porque o senso crítico é muito forte. Não escrevo apenas a partir de leituras, mas minha escrita vem muito por meio delas. Por exemplo, para fazer o texto de quarta capa do livro de Ana Cristina Cesar que saiu pela EdUERJ, li aqueles ensaios maravilhosos sobre a Ana Cristina, fui relendo a Ana Cristina e escrevendo alguma coisa. Nesse caso, a leitura impulsionou a escrita, mas acho que é uma faca de dois gumes. Você fica o tempo todo nessa tensão.

Maria Lucia – *Você conseguiria separar claramente?*

Masé – Quero muito, porque, por exemplo, aqui, onde estou agora, não quero ficar preocupada em fazer um discurso coerente. Quero poder gaguejar, hesitar e pensar junto com vocês. Agora, quando

estamos dando aula temos a obrigação de formar um discurso completo para tentar transmitir um objeto para o aluno. Mesmo que o discurso seja aberto, é de outra ordem.

Maria Lucia – *E na hora de escrever, você consegue guardar a professora dentro do armário?*

Masé – Dá vontade, sim, porque há a questão do tempo. Agora, por exemplo, estou sob uma pressão terrível, pois tenho dois textos acadêmicos para terminar em menos de um mês. Só que a poesia demanda outro tempo. Estou falando um chavão, mas é verdade. Queria acrescentar apenas que, na verdade, escrevo para entender mais de poesia, para a crítica, para pensar teoricamente a poesia. Passei a escrever sem pensar em ser poeta ou não, mas para ir a esse outro espaço e realmente entender certas questões da poesia.

Maria Lucia – *Então, ao menos nesse caso, existe uma parceria entre as duas atuações.*

Masé – Sim, existe. É uma área conflituosa, mas que a gente vai levando para lá e para cá.

Maria Lucia – *Marília, por favor, fale sobre a relação entre a tradutora e a poeta.*

Marília – Para mim, essas coisas estão totalmente atravessadas e misturadas. Realmente não consigo separar. A tradutora sempre impulsionou. Na verdade, a primeira coisa que fiz por escrito foi uma tradução. Uma amiga e eu traduzimos dois contos da Kathe-

rine Mansfield. Fizemos um livrinho. Até aquele momento, eu não escrevia. Foi a partir disso que comecei a escrever.

Maria Lucia – *E tradução de poesia, particularmente, depois você também fez?*

Marília – Sim. Para traduzir, você tem que encontrar uma forma de dizer aquilo em sua língua. Uma coisa que não foi dita antes e que não será exatamente como foi verbalizada na outra língua. Precisa encontrar um tipo de tom de voz, e assim vai escrevendo e traduzindo. Para mim, isso fica muito marcado depois, no que escrevo.

O exemplo mais nítido é meu segundo livro, *Engano geográfico* (2012), feito a partir da tradução de um poema em que o poeta francês Emmanuel Hocquard narra uma viagem pelo sul da França e pelo sul da Espanha, até o Marrocos. É um poema longo, um poema-percurso. Ele vai caminhando, pega um barco, depois um carro e vai relatando os acontecimentos. É um poema muito interessante, sem pontuação e com uma questão com os pronomes, com as vozes. Você não sabe muito bem quem está falando, mas vai seguindo a viagem, ouvindo as diferentes vozes.

Depois da tradução, escrevi *Engano geográfico*, que também é um poema longo, escrito numa viagem que fiz até a casa dele, no sul da França. Fui conhecê-lo e fiz o livro pegando um pouco essa ideia. Claro, cito o poema dele em alguns momentos, mas sobretudo tentei pegar essa ideia do poema-percurso, de narrar enquanto ia acontecendo.

A tradução realmente marca muito o que escrevo. O contrário também acontece, claro, porque, se você traduz, você escreve. A tradução veio antes, mas depois as coisas passaram a ficar atravessadas.

Outra experiência com tradução foi um livrinho que lancei, em edição bem pequena, pela 7Letras. Escrevi um poema em francês, em frases mais simples, sem muita subordinação e com muita repetição. Como escrevi em uma língua que não domino bem, o texto ficou um pouco sem controle da voz. Depois pedi que uma amiga o traduzisse para o português e publiquei a versão dela.

Maria Lucia – *Masé, seu livro No circuito das linhas (2016) tem poemas intitulados “Cine”, “Cine um”, “Cine dois”, “Cine três”, “Cine quatro”. Há outros dois cujos títulos são “Cinema na televisão I” e “Cinema na televisão II”. Sem contar os quatro “Arte na televisão” e um último, na mesma seção, chamado “Casamento. Cenas”, que não deixa de se reportar ao famoso “Cenas de um casamento”, de Ingmar Bergman.*

Marília também, em Um teste de resistores, particularmente no poema “Blind light”, que abre o volume, discute a técnica cinematográfica da montagem e da linguagem fílmica em geral.

A que vocês atribuem a presença tão pronunciada do cinema na poesia de vocês e na literatura em geral? A poesia sempre flertou com outras artes, como a música e a pintura. Mas esse namoro, que não é recente, com o cinema parece um casamento feliz e duradouro.

Marília – Como você falou, a poesia sempre flertou com outras artes. Além disso, estamos vivendo um momento de muitos atravessamentos. Você tem o texto no papel, no livro, que é superimportante, mas a existência dele na internet é sempre atravessada por imagens, links, várias outras coisas.

Em relação especificamente ao cinema, hoje nossa formação é muito forte. Houve um momento em que a formação vinha muito mais

pelos romances e pela leitura. Atualmente, você começa a ver filme e só depois passa a ler.

As técnicas de cinema também estão muito presentes. A montagem, a maneira de construir as cenas, o trabalho com várias temporalidades. É possível incorporar isso ao poema de uma forma que funciona muito bem. Pelo menos foi o que aconteceu com *Um teste de resistores*. Em outros livros, eu já escrevia muito a partir de filmes, citava cenas, mas sem que isso fosse muito claro. Em *Um teste de resistores*, tento explicitar mais esses procedimentos.

Maria Lucia – *Em que os procedimentos cinematográficos beneficiam a poesia?*

Marília – Acho que nessa questão das temporalidades diferentes. Você está numa cena e, de repente, muda para outra, e isso é muito nítido, muito claro. Como fazer no poema? A meu ver, mostrando isso na construção do texto.

Como disse há pouco, eu achava que meus dois primeiros livros não conseguiam comunicar diretamente. A meu ver, as pessoas não entendiam, não conseguiam ver muito bem a montagem que eu estava fazendo, o que tornava o texto um pouco opaco, menos comunicativo do que eu queria.

A reflexão que incorporo em *Um teste de resistores* vem do filme *Pierrot le fou*, de Godard, numa cena em que dois personagens seguem de carro por uma estrada e a câmera os filma pelas costas. Em certo momento, um dos personagens vira para a câmera e faz um comentário. Ela olha para trás e diz: “Ué, mas não tem ninguém aqui. Com quem você está falando?”. Ele responde: “Com o espectador, que está aqui com a gente”.

Abri *Um teste de resistores* com essa cena e tentei desenvolver essa ideia de que não estou sozinha no livro, de que escrevo num momento anterior, mas para alguém que está aqui. Durante a leitura, existe uma presença, um agora entre o livro e o leitor, entre a voz que está no livro e o leitor, que vai participar dessas colagens e desses tempos múltiplos. A cena entrou para me ajudar a estabelecer essa comunicação e esse contato.

Maria Lucia – *Masé, fale sobre os vários cines.*

Masé – A ideia também partiu da relação entre poesia e cinema. Como disse a Marília, desde o início do cinema surgiu essa questão de pensar os versos como imagens que se montam e atentar para a grande quantidade de imagens que nos envolvem. É possível trabalhá-las, de maneira até literal e objetiva, como coisas que você vai montando dentro dos versos. Entre aqueles que trataram do assunto, encontramos desde Pasolini falando de cinema e poesia até Agamben, em um texto em que trabalha a questão do *enjambement* e dos versos. Atualmente, estou estudando e traduzindo um poeta francês chamado Pierre Alféri, que em um livro intitulado *Kub Or* trabalha com quadrados e redondilha maior, apresentando a experiência da televisão como um cubo lotado de imagens que nos enredam de uma maneira negativa, digamos assim, porque se concentram todas naquele cubo. Por sua vez, o cinema é a experiência de uma projeção que está atrás da gente e seria da ordem de um fantasma. A temporalidade de imagens que vão e vêm é diferente da experiência da TV, em que a imagem se condensa de maneira mais inerte. A partir disso, fiz esses cines.

Maria Lucia – *Vocês acham que a incorporação da linguagem cinematográfica e dos procedimentos filmicos dá à leitura, à poesia e à literatura uma agilidade, uma presença mais rápida, uma comunicação mais imediata com o leitor?*

Marília – Não necessariamente. No caso específico de *Um teste de resistores*, tentei furar a quarta parede, digamos, e citei explicitamente o cinema. Mas, quando você pensa nos cortes e na repetição de coisas que vão e voltam no texto, há uma agilidade inerente também à poesia, não só ao cinema. Na verdade, tentei tornar mais explícito esse parentesco de linguagem ao usar recursos que tornam o texto mais rápido. No cinema, o corte de imagens, o salto de uma para outra, acelera o ritmo. O mesmo acontece com a poesia, à medida que criamos cortes ou espaços no meio. Em *Um teste de resistores*, não há pontuação, mas apenas cortes e espaços em branco na página. Ao fazer cortes e inserir outras imagens, você cria uma multiplicidade e imprime velocidade, como no cinema.

Maria Lucia – *Marília, em seu poema “Blind light” há uma passagem que diz:*

quando escrevo um poema
procuro uma espécie de abertura de repetição de diálogo
para pensar o processo de escrita em termos práticos
enumero as ferramentas que tenho
à minha frente
enunciados filmes narrativas Google
poemas recortados copiados à mão
traduções jornais um romance lembranças diversas

algumas chateações frases
 que serão transportadas
 um fone de ouvido tocando o que eu quiser ouvir e
 alguma perplexidade diante de algo que fiz de errado
 que disse que ouvi ou de uma cena que vivi...

Aqui, como em diversos outros momentos do livro, você está operacionalizando o que chama de “furo”, na tessitura poética do texto, a partir de um procedimento análogo, como descreveu há pouco, ao do filme Pierrot le fou, de Godard, e que você comenta no primeiro parágrafo do poema. Já a Masé, na seção “Receitas de charme” de No circuito das linhas, sugere estratégias para adocicar, azedar, esfriar e invisibilizar a poesia, dependendo do tempo de que se disponha. Cito, por exemplo, o poema “Por um minuto”:

fazer a poesia
 desaparecer
 através de certas
 palavras

as palavras certas
 a roupa
 se fizer frio
 manteau

[sentado no banco, fundo escuro, uma luz grita sob a cabeça]

Então pergunto a ambas: é irresistível para a poesia incidir e reincidir nesse furo metalinguístico, falar sobre a própria poesia, tomar a si mes-

ma como objeto de reflexão, tematizar-se, sondar e escavar, inquirir e perquirir o fenômeno poético, o sortilégio de escrever sobre tudo aquilo que ronda a escrita e que a escrita afronta?

Masé – Acho irresistível essa autorreflexão, esse pensar do lugar do poeta. Você, como poeta, encena. Há uma duplicidade nessas “Receitas de charme”, tanto de questões importantes, de você se pensar em cena, quanto de uma autoironia, de todo um arsenal performativo que envolve essa atuação do poeta, em cena e na cena da escrita. Esse *status* de poeta, esse privilégio ou não-privilégio – que também é um privilégio –, me incomoda muito. Então fico pensando essa poesia sendo atravessada pelo cotidiano, pelas coisas do mundo, que sempre a jogam para o chão.

Marília – Também acho irresistível, porque dá uma dimensão de “agora”. Pegamos um poema do João Cabral de Melo Neto superconstruído e aquilo nos dá alguma coisa, nos provoca algo. O desvio não precisa ser obrigatoriamente metalinguístico. A ideia é provocar um tipo de estado que chamo de furo no presente – agora, como leitora. Em *Um teste de resistores*, falo de furo no presente para tentar estabelecer essa comunicação, esse diálogo. Ao criar, trazer ou abordar a situação metalinguística, você mostra que esse objeto construído é cheio de furos, cortes, interferências e atravessamentos. Nesse trecho que você citou, em que trato da materialidade da escrita, estou ouvindo música, pensando em uma coisa e outra. Como pegar todas essas coisas e construir um texto, uma espécie de quadrado para pensar esse cotidiano ou o que for? O furo é tentar pensar o que estamos fazendo hoje, o que é estar aqui, na vida, no mundo.

Maria Lucia – *Estendendo um pouquinho essa questão: escrever dá medo? Dá prazer? Dá susto? Talvez um pouco do desvio metalinguístico tenha a ver com essa dimensão estranha, que é mexer com a escrita. Penso mais no ato de escrever mesmo, que sempre me traz dúvidas, questões. Esse furo metalinguístico entraria por aí? Pensar o escrever, escrevendo. O que é que está envolvido nesse processo?*

Masé – É um desejo até de ter uma espécie de câmera na cabeça, você se ver se vendo. Escrever se vendo, escrever refletindo sobre. Comigo tem isso, esse desgosto, esse gosto de estar ali ou não.

Marília – Dá medo, dá alegria, não sei. Depende do texto, do momento que você está vivendo, do tipo de coisa que está tentando encontrar naquele momento com as palavras ou com o diálogo. Dá um pouco de tudo, dependendo da situação.

Para falar de forma mais prática, esse experimento que eu estava montando, quando escrevi em outra língua e uma amiga traduziu, me deu curiosidade e me deixou muito acelerada. Senti alegria, prazer, curiosidade. Foi estimulante, porque era um experimento.

Já outras coisas dão medo, porque você tem que pensar e encontrar maneiras de dizer algo que não sabe o que é e talvez seja difícil.

Maria Lucia – *Masé, na seção “Platitudes”, você diz:*

queria escrever algo
muito interessante a respeito de um determinado olhar
uma visão poética que me fizesse sentir bem viva
como é viva essa fulana mas toda vez
acontece isso sento para escrever palavras cheias de

boas inspirações e elas caem sobre as folhas abobadas boquiabertas estupefatas com a total banalidade e desinteresse em encontrar algo relevante para dizer

Esta passagem de certa forma se contrapõe ao que vem na página imediatamente seguinte, em que você diz: “ela andava, e não percebeu, muito distraída, que a vida estava vindo do ronco da floresta, do salpicar da serpentina, da água poluída que caía da bica quando a seca assolava o país”. Pergunto, parafraseando Clarice Lispector: escrever ou compor um livro vai dando, pouco a pouco, uma alegria difícil, mas que se chama alegria?

Masé – Para eu começar a escrever alguma coisa, algum espaço tem que ter se aberto. Às vezes, você tenta escrever e pega no tranco. É prazeroso quando embala. Mas, às vezes, você se esforça e o espaço não abre. E não é um desejo seu que vai fazer com que abra. Depende do trabalho, lógico, de você insistir e resistir, mas, ainda assim, algumas vezes a coisa trava e entra também a dúvida, de por que escrever. Você acha que não tem talento, que não interessa mais uma voz. Acho que todo mundo passa por isso.

Maria Lucia – *O que procurei apontar nessa contraposição é que, apesar de o primeiro texto indicar um travamento e uma aparente insatisfação com o não ter dito, o segundo, que vem muito espontaneamente na página seguinte, é exatamente o que você disse que não tinha conseguido fazer.*

Masé – Quando encontra esse espaço, esse furo, você atravessa. Mas isso vem, vai e depois trava de novo. Você pode querer abrir e ele não abre. Há essa resistência.

Maria Lucia – *Marília, na abertura de “Blind light”, a propósito de uma pergunta da Hilary Kaplan, que traduziu poemas seus, você diz: “Essa pergunta me interessa também, pela possibilidade (e você grifa) de transformar o espaço a partir de uma mínima decalagem da linguagem. Um pequeno detalhe destaca a forma de ver as coisas e faz pensar em conexões e relações que não existiam ali antes. Um pequeno detalhe redimensiona, por exemplo, o espaço e nossa forma de entendê-lo, criando deslocamentos produtivos. O que eu queria era me apropriar dessa possibilidade de mudar de direção e de refazer as conexões, levantada pela pergunta de Hilary”. A linguagem será o supremo e talvez o único recurso de que dispomos para operar essa expansão, essa intervenção espacial, essa incursão pelo espaço-tempo? Se sim, a poesia será a maior e a mais ousada de todas as formas de conhecimento? Você sente que se apropria dessa possibilidade ao escrever? A poesia é a maior forma de conhecimento de todas, de longe. Só quero ouvir a confirmação disso (risos).*

Marília – Sim, a linguagem nomeia, cria o mundo. A poesia faz a gente tentar fazer um recorte dentro desse mundo, com esses pequenos deslocamentos na linguagem. Você cita um deslocamento de tradução, que é outra forma de ver o mundo. Ao traduzir, você repensa algo já cristalizado ou que não pensaríamos naturalmente, justamente porque entra esse pequeno recorte, essa pequena outra forma de ver.

Maria Lucia – *A própria língua pode favorecer ou, às vezes, obstaculizar. No caso da pergunta dela, o fato de o inglês necessitar de um sujeito presente nas orações complicou a tradução? Fale sobre a necessidade de achar outros caminhos na linguagem, superando e quebrando barreiras gramaticais.*

Marília – Ela diz que, ao traduzir, precisa de um sujeito, de uma preposição, de um pronome. Então tem que repensar a frase, o que a leva a colocar perguntas e levantar coisas pouco naturais em nossa língua. Isso faz pensar e cria uma pausa que pede uma reflexão e permite ver algo que passaria sem percebermos. Já em português conseguimos uma certa ambiguidade com os pronomes. Não preciso dizer “Ela falou” ou “Você falou”. Posso dizer “Falou”, e ninguém sabe se é ela ou ele quem está falando.

O que digo é que gostaria de incorporar esse tipo de reflexão à escrita. Gostaria de deslocar e repensar falando português e escrevendo, usando os recursos da poesia. No título do livro, por exemplo, faço uma brincadeira com resistores. Na verdade, estou flertando com a ideia de resistência. Falo sobre isso no livro, mas a resistência é uma palavra abstrata, batida, que quer dizer muita coisa.

A tentativa foi desdobrar uma reflexão em torno disso e conseguir chegar a uma diferença que seria a do resistor, explorando o contraste entre a eletrônica e a elétrica – resistência para circuitos elétricos e resistores para circuitos eletrônicos –, além de usar a palavra “resistência” em termos políticos. Com um desvio mínimo, tentei criar uma reflexão e levar as pessoas a se perguntarem: “Ué, mas é resistores? O que é isso?”.

Dias atrás, um outro tradutor para o inglês me contou que em português e inglês o passado fica atrás e o futuro, na frente. Mas em chinês isso não faz o menor sentido. É o contrário: o passado está na frente (porque você consegue ver) e o futuro fica atrás (porque você desconhece). É um pouco a imagem de Walter Benjamin do anjo diante das ruínas do passado. Ele vê e vai de costas para o futuro. Essa é uma coisa mínima da linguagem, da cultura, da diferença de língua que cria outro mundo.

Maria Lucia – *Masé tem um poema intitulado “Testando o fim”, que começa com esse verso meio epígrafe, “com Marília Garcia”. Por sua vez, em Um teste de resistores Marília usa imagens do campo semântico das linhas, propositalmente ou não. Por exemplo, “uma linha aos olhos é uma sequência de pontos”, que de alguma maneira está pensando, mesmo que independentemente, essa questão tematizada no livro da Masé e que aparece recorrentemente em seus poemas.*

Vocês trazem para dentro de seus livros vários de seus pares. A impressão que fica é de uma assídua frequência mútua de poetas contemporâneos, tanto no plano da leitura recíproca quanto de um convívio afetivo literário. Minha pergunta é se isso de fato acontece. Existe bastante troca e contato entre poetas contemporâneos brasileiros, ou mesmo não só no Brasil? Seu livro dá a impressão de uma festa, de uma comunidade de poetas.

Marília – A escrita para mim sempre foi muito o diálogo, a conversa, tentar pensar junto, pensar com o outro, seja esse outro uma pessoa que está aqui comigo, seja um livro de alguém que estou lendo – um romance, um poema –, seja um autor que estou traduzindo. Sempre é uma conversa. Quando você sublinha no livro, está conversando. Aquelas frases vão e vêm. É uma comunidade.

Em *Um teste de resistores*, torno isso mais explícito. Nos livros anteriores, há esse diálogo não só com coisas que li, mas também com pessoas. Citações de tudo: de conversas, de um trecho de diálogo ouvido no ônibus, de conversa com um amigo ou mesmo a partir da leitura de um poema de alguém que está comigo, vivendo aqui, agora. Comecei a escrever quando fui trabalhar na Editora 7Letras, que publicava muita poesia contemporânea. Naquele momento, eu conhecia pouquíssima coisa e comecei a ler o que estava sendo produzido. Isso me deu vontade de escrever, de entrar naquele diálogo. Comecei a

conhecer os autores que estavam falando de nosso momento, com as ferramentas de hoje. A partir daí, surgiu essa vontade de dialogar, de entrar nessa conversa infinita.

Os primeiros livros já tinham muito isso, mas não era tão claro. Em *Um teste de resistores*, isso está encenado, e essa comunidade se faz presente, tanto que o livro alterna entre apresentar só o primeiro nome de algumas pessoas mais próximas e o nome completo de autores que cito. Há vários planos nessa comunidade.

Masé – Meu livro tem epígrafes e, ao colocar epígrafes, você já está abrindo esse diálogo. Optei por usar o “com”, “Com Marília Garcia”, ou então “Com poemas”, “Com selfies”.

Maria Lucia – *Masé chama a seção de “Selfies”, mas usa um recurso gráfico em que sobrepõe nomes: aqui tem Baudelaire, Nuno Ramos, Jean-Marie Gleize; em outro tem Nuno Ramos, Baudelaire. Os nomes aparecem embaralhados, então essa ideia é encenada também graficamente.*

Masé – Em “A ciclovia”, também há esses nomes, como Marília e Marcos Siscar, um sobreposto ao outro. Isso é fruto de conversas, de leituras mútuas. Nem sempre é uma conversa ou um convívio limpinho, lindo. Também há muitas tensões, porque sem tensão e sem tesão não tem graça. Às vezes, você escreve até para entender o outro e se distanciar dele, embaralhar.

Maria Lucia – *Então existe um momento literário rico no Rio hoje?*

Masé – Com certeza. No Rio, em São Paulo, em Belo Horizonte, no Brasil todo. E a “Ciranda da Poesia”, da EdUERJ, é um reflexo disso.

A ideia da coleção é um poeta escrevendo sobre outro poeta, fazendo essa circulação de interesses, epígrafes, convívio.

Maria Lucia – *Agradeço profundamente pelas respostas e pela conversa, e agora vamos abrir para o público.*

Anélia Pietrani (UFRJ) – *Vocês, de alguma forma, já trataram do que vou dizer, mas sempre fico pensando no processo de produção de um poema. Como se dá a tradução do pensamento? Acho que esta é uma pergunta “desaturadora”, mas como resolver o pensamento poético nessa matéria chamada livro, na visualidade do livro, com essa outra dimensão ainda, que é a musicalidade?*

Marília – Enquanto você falava, lembrei do poeta inglês Ted Hughes, que, numa conferência sobre a escrita, falou que, às vezes, tinha um desses pensamentos, como você está colocando, mas na hora de escrever o pensamento fugia e ele não conseguia recuperá-lo. Acho que essa passagem, que é um tipo de reflexão, se dá durante a escrita, com as palavras, num processo material de construção. Uma palavra depois da outra e aquilo vai indo. Depois, no livro, você tem aquele conjunto de coisas e consegue ir amarrando as linhas, ajustando, cortando as arestas, preenchendo. Acredito que seja durante a escrita mesmo que isso aconteça.

Maria Lucia – *É, tem o pensamento, depois a resistência e, por fim, o circuito das linhas (risos).*

Masé – Vou escrevendo a partir dessas flutuações, desses pequenos acontecimentos. Nem sempre você está nesse *mood*. Quando está

fechado, não adianta querer que não vem, mas quando você está nesse estado de alerta, vai anotando e o poema vai vindo.

Depois, você precisa trabalhar. Para mim, é necessário pensar tanto cada poema quanto, depois, as diferentes seções do livro. Às vezes, depois você até constrói algum poema para aquela seção específica e obsessivamente vai olhando os poemas, refazendo e tirando, porque em poema cada palavra significa muito.

Rafael Tom Luz (UFRJ) – *Masé, depois de seu livro Redor (2007), você se tornou professora e passou a dar aula de literatura brasileira do século XIX. Você disse que consegue colocar a professora dentro do armário quando vai escrever poesia, e, realmente, em seus poemas não há resquícios evidentes da literatura de dois séculos atrás; sua produção é muito ligada à poesia contemporânea mesmo. Mas, como você afinal trabalha com o século XIX, gostaria de saber se enxerga alguma reminiscência dessas leituras em sua poesia. Por fim, pediria que falasse um pouco sobre sua relação com Marcos Siscar e a presença de Paris em sua poesia.*

Masé – Fiz mestrado e doutorado na França, sobre Raduan Nassar. Em 2002, voltei para o Rio e participei de uma oficina de Carlito Azevedo na UERJ, durante a qual ele pediu para eu traduzir uns ensaios. Através do Carlito, fui conhecendo alguns poetas franceses contemporâneos. A partir daí, fui deixando a prosa e partindo para a poesia francesa e brasileira contemporânea. Minha pesquisa atual trata justamente da articulação entre a poesia francesa contemporânea e a poesia brasileira contemporânea. Certos poetas que me interessam – como o Carlito, a própria Marília, o Marcos Siscar – não são “francesófilos”, inventei uma palavra (risos), mas mantêm um diálogo intenso com a poesia francesa contemporânea.

Fiz um livro da Ciranda da Poesia sobre o Marcos Siscar e, por obrigação, mas também pelo desejo de conhecer essa outra vertente, esse outro polo da poesia francesa, que é o lirismo crítico, analisei o trabalho de Michel Deguy. Há também outro polo, que é objetivista, literal. Todas essas são questões muito interessantes e perpassaram meu livro.

No semestre passado e neste, estou dando aula de literatura brasileira do período oitocentista. Ontem, por exemplo, fiz uma leitura de “I-Juca Pirama” e, lógico, falei um pouco sobre José de Alencar e o hibridismo da língua. Mas também estou ministrando um curso sobre poesia contemporânea. Ultimamente, trabalhamos Ana Cristina Cesar, para pensar aquele texto em que Silviano Santiago afirma que o poeta não pode fazer uma poesia pura, que não tenha nada do real, do cotidiano, nem uma poesia só de marcação direcionada, endereçada, fechada. Acho essa questão ainda muito contemporânea, muito atual.

Daniel Gil (UFRJ) – *Muitos estudiosos tratam de ritmo, outros de pausa, outros de um efeito específico do sentido. Acho que nossa época vem refletindo muito sobre como se cortar o verso, como se imprimir ritmo ou não. De que forma vocês utilizam essa reflexão e o que têm escutado dos outros poetas a respeito?*

Marília – Acho que o corte ajuda a criar o ritmo do texto. Em *Um teste de resistores*, além de cortes, semeiei brancos e buracos, que são outro tipo de corte, são furos. Como não há pontuação, esses brancos e buracos parecem escorrer pelo texto. Nesse sentido, tem o verso (por causa do corte) e também a linha (por causa do furo). Hoje, muita gente que faz isso trabalha com uma ideia de linha. De verso, mas também de linha.

Brenda Gomes (UNIMONTES) – *Atualmente, lê-se mais poesia, fala-se mais sobre ela, mas, na verdade, seu alcance continua bem reduzido. Por que a poesia ainda não alcança muita gente? Por que muita gente ainda tem medo ou não sente vontade de conhecer poesia?*

Marília – Acho que a poesia é identificada como clichê de um tipo de poesia meio lugar-comum, então muitas pessoas se mantêm afastadas. Por outro lado, entre os muitos tipos de poesia, existe um com uma vivacidade que nem sempre é identificada. O fato de parte da poesia ser fechada, meio inalcançável e aurática também contribui para diminuir o interesse do público. Mas não sei em que medida devemos considerar isso bom ou ruim. Talvez o mais importante seja ter nesse espaço o que está acontecendo agora.

Masé – O interessante é você escrever poesia sem pensar nas vendas, no sucesso. Isso dá uma liberdade muito boa. O que é a poesia também, não é? Aqui, por exemplo, falamos de ritmo, mas, pelo menos em meu trabalho, não há ritmo. É tudo meio desconectado, sujo, bambo – uma coisa meio estranha.

Agora, quando leio, o poema parece ganhar outra dimensão. Tenho feito muitas experimentações de leitura, como se as palavras fossem isoladas e sem sentido. Mantenho uma certa platitude, sem grandiloquência e sem aquela entonação que levanta. É como se, em vez de empurrar as palavras para dentro, as puxasse para fora. Esse tipo de leitura já está meio introjetado em minha escrita.

Sem dúvida, há a poesia tradicional, por isso falamos que o objeto poesia é atravessado por muitos elementos. Mas nem sempre a poesia tem o ritmo marcado de um “I-Juca Pirama”, de Gonçalves Dias, cujas rítmica e rima agradam ao público.

MICHEL RIAUDEL

“A meu ver, o fato de a literatura ocupar um lugar um pouco marginal, de mero entretenimento, se deve a um certo abandono, até de nossa parte, do esforço de pensá-la como um processo de conhecimento”.

Michel Riaudel pisou nos trópicos pela primeira vez aos 22 anos, para uma atuação civil voluntária mediante a qual ficava desobrigado de fazer o serviço militar. O acaso lhe deu como destino a cidade de Belém, onde, desde meados de 1979 até o final de 1980, usou o diploma de mestrado em Letras Modernas para ser leitor de literatura francesa na UFPA e professor na Aliança Francesa.

A partir de então, passou a se dedicar de tal maneira a nosso país que se tornou um dos mais importantes brasilianistas da Europa. Entre as iniciativas reveladoras de seu empenho em nos fazer compreender no Velho Continente, destaca-se a fundação, em companhia de amigos, da revista *Braise*, posteriormente transformada na *Infos Brésil*. O mesmo se pode dizer da feitura de outra graduação, agora em Português, que lhe serviu de base para uma pós-graduação coroada pela tese de doutorado *Traduire, séduire: de la quête de l'altérité à la quête du moi dans l'œuvre d'Ana Cristina Cesar (Rio de Janeiro, 1952-1983)*. [Traduzir, seduzir: da busca da alteridade à busca do eu na obra de Ana Cristina Cesar (Rio de Janeiro, 1952-1983)].

Hoje, Michel é um tradutor renomado, tendo no rol de escritos que verteu para o francês desde pequenos textos publicados nos periódicos que lhe coube editar ao longo do tempo até coletâneas de poemas, volumes de contos e romances de autores como Ana Cristina Cesar, José Almino, Milton Hatoum e Modesto Carone. É

também o diretor da UFR de Estudos Ibéricos e Latino-Americanos (que inclui o Departamento de Estudos Lusófonos) da Sorbonne Université (ex-Paris IV). Na área lusófona, juntamente com outros seis professores permanentes, desenvolve um trabalho extraordinário com a língua portuguesa e suas literaturas.

Abaixo, o leitor terá acesso à versão editada da entrevista que Michel concedeu em agosto de 2019 aos professores **Dau Bastos** e **Nazir Can**, do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ, durante uma mesa-redonda promovida no âmbito do Programa CAPES-PrInt. Em pauta, entraram temas tão variados quanto a recepção da literatura brasileira na França, as dificuldades de tradução de autores como Guimarães Rosa, as iniciativas editoriais europeias abertas a textos em português e um pouco do histórico da rica relação do entrevistado com o Brasil.

Nazir Can – *Em uma entrevista que concedeu em 2018 à revista Belas Infiéis, do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da UnB, você falou um pouco do lugar da literatura brasileira em Paris no pós-ditadura e mostrou como aquele boom da literatura brasileira já vinha sendo fomentado durante o regime militar.*

Você acha que haverá uma dinâmica similar, tendo em conta a natureza igualmente obscura do presente? Acha que Paris – que concentra muito do que é o interesse do Brasil na França – voltará a olhar para o Brasil com preocupação e isso estimulará também a circulação de textos? Qual é a relação de Paris ou da França com o Brasil atual, cuja situação é quase desesperadora?

Michel Riaudel – Ao observar a trajetória da recepção da literatura brasileira na França, você nota que, até em termos quantitativos, o *boom* latino-americano dos anos sessenta só beneficiou a literatura hispano-americana. Os brasileiros ficaram meio ou completamente de fora. Guimarães Rosa foi o único autor brasileiro de porte traduzido na década de sessenta, e acho que ele não entrou propriamente nos canais de recepção do *boom* latino-americano.

Nas décadas de sessenta e setenta, houve muitas traduções. Mas, sem que o número de traduções tenha necessariamente diminuído, as editoras e o público em geral focaram mais as questões sociais, políticas e de desenvolvimento. Acho que muito graças a Cuba, a América Latina se tornou um espaço de esperança e utopia política. Articulavam-se as questões do desenvolvimento e do capitalismo com problemas gritantes de analfabetismo, fome e uma série de coisas que passaram a ocupar o primeiro plano. O lugar da literatura voltou a registrar uma ampliação muito significativo a partir da década de oitenta, quando os exilados brasileiros retornaram ao Brasil.

Quanto ao momento atual, não sei se o fato de brasileiros se exilarem na França e em outros países vai ajudar na divulgação da literatura brasileira. Por enquanto, o que vejo é uma nova atenção ao Brasil, devido a esta situação trágica e chocante. O Brasil não é o único país em que o cinismo está descaradamente triunfante, mas é daqueles em que as manifestações estão mais agudas.

Na última abertura de um festival de filmes brasileiros que acontece todo ano em Paris, exibiu-se uma adaptação de *O beijo no asfalto* muito boa, ligada justamente à questão das minorias, dos homossexuais. Foi uma espécie de sessão catártica, em que se pôde expressar solidariedade às vítimas e protestar contra a discriminação. Uma mobilização semelhante ocorre no Instituto de Altos Estudos da América Latina, mais ligado às ciências sociais. Já houve vários encontros, durante os quais as pessoas se perguntaram por que Bolsonaro ganhou e coisas semelhantes, em tentativa de entender o que está acontecendo.

Não sei em que medida esse movimento de atenção se estenderá à literatura brasileira. Agora, acho importante pensarmos nosso lugar de estudiosos de ficção e poesia, assim como o papel da literatura hoje. Em uma revista dedicada à cooperação científica França-Brasil, por exemplo, vi que o que interessa é a biologia, a física. A meu ver, o fato de a literatura ocupar um lugar um pouco marginal, de mero entretenimento, se deve a um certo abandono, até de nossa parte, do esforço de pensá-la como um processo de conhecimento. Enfim, trata-se de uma questão aberta, afinal a literatura é um objeto histórico: incluímos no *corpus* literário coisas que antes não se pensavam como literatura, portanto não há motivos para ela não continuar a evoluir. Sempre volto a um texto magnífico de Barthes intitulado “O efeito de real”, que, na maioria das vezes, acredito que seja lido errado. Nele,

Barthes não fala de realismo. Coloca uma questão – e esta é a questão para mim – sobre a articulação do signo: significado, significante, referente. O que ele chama de efeito de real é a eliminação do termo “significado”. É o confronto direto do significante com o referente. O que é o significado? É justamente o lugar de elaboração do real. Dos dois textos que ele cita, todo mundo fica atento ao de Flaubert, mas o mais importante é o de Michelet, porque, na verdade, ele parte de uma reflexão sobre o discurso histórico e a literatura. Verifica que em determinado trecho de frase não é possível projetar nada de significado, pois se trata de uma inscrição direta na vida real. A literatura é um lugar de elaboração do real e não de transparência do real. Acho que uma literatura mais de acordo com essa identificação daquilo que se chama real pode se beneficiar deste momento.

Dau Bastos – *Você foi leitor de literatura francesa na Universidade Federal do Pará no final da década de setenta, em seguida embarcou para a Argélia e, de retorno à França, iniciou uma segunda graduação em Letras, agora em Português. Outro movimento revelador da importância que o Brasil passou a ter para você se deu no campo editorial, com o lançamento da revista Braise, depois transformada na Infos Brésil. Esta última concentrou sua atenção durante muito tempo e publicou dossiês sobre assuntos tão variados quanto dívida externa – grande preocupação dos brasileiros e do mundo dos credores naquele momento –, religião, literatura e política. Na seção “Livros”, você veiculou poemas e textos esparsos de Hilda Hilst, Manuel Bandeira, Orides Fontela, Paulo Leminski e muitos outros. Pediria que falasse um pouco sobre essa experiência editorial.*

Michel – Quando a gente chega de um ano e meio no Brasil e lê a imprensa francesa, fica bastante decepcionado. O descompasso é

enorme. Isso me deu uma vontade muito grande de comunicar, de transmitir.

O mesmo aconteceu com três amigos: Roberto Araújo e Véronique Boyer (que depois se tornaram antropólogos) e o jornalista Roger Pardini (que conheceu o Brasil do pós-guerra, ficou aqui de 1947 a 1960 e acompanhou Juscelino Kubitschek na inauguração de Brasília). Roger era o único com experiência jornalística. O casal de antropólogos e eu éramos muito ingênuos e doidos – e espero continuar assim.

Nós quatro fizemos uma caixinha com quinhentos francos de cada um. Logo o projeto se sustentou e, aos poucos, o trabalho na revista reduziu o que havia de amadorismo, ajudou a nos aprimorar. Desde o início, publicamos alguns artigos um pouco mais consistentes e um caderno de quatro páginas que chamamos de *France Antarctique*. Dessa forma, tínhamos a *Braise* e o *France Antarctique*, ou seja, o quente e o frio. O boletim era informativo, tratava de filmes, livros, exposições etc., então foi se desenvolvendo e ganhando autonomia. Em contrapartida, tornou-se cada vez mais difícil produzir a revista e, ao percebermos que era impossível mantê-la, resolvemos acabar com ela e manter apenas o *France Antarctique*.

O problema é que esse nome não diz absolutamente nada do Brasil, portanto aos poucos mudamos para *Infos Brésil*. Então *Braise* e *Infos Brésil* têm a mesma história, que vai se transformando em função das forças do momento. A *Infos Brésil* foi crescendo e incorporando algo do projeto inicial, no sentido de fornecer elementos que contribuíssem para a compreensão e interpretação do Brasil naquele momento.

Como na época não havia internet, precisávamos ir atrás de jornais e revistas brasileiros para coletar informações, das quais fazíamos

sínteses acessíveis ao público francês. Com meu xodó pela literatura, passei a cuidar da parte dos livros e de uma página bilingue, dedicada a pequenos textos traduzidos. Eram coisas breves que, no entanto, servem para ilustrar essa vontade de traduzir.

Nazir – *Você traduziu autores como Guimarães Rosa, Machado de Assis, Milton Hatoum, Modesto Carone, José Almino, Ana Cristina Cesar, Mário Faustino, Manuel Bandeira, Hilda Hilst, Adélia Prado, Clarice Lispector, Oswald de Andrade, Haroldo de Campos, João Cabral de Melo Neto... Quer dizer, mapeou grande parte de nosso Eldorado. Vou aproveitar a ocasião para fazer apenas uma pequena queixa, e espero que não se irrite: falta um autor africano (risos). Enfim, acho muito interessante o modo como concebe a tradução: como um motor de criação poética. Nesse sentido, qual o autor que mais o desafiou ou estimulou a criar poeticamente?*

Michel – Antes de responder, vou recorrer a duas palavras que estruturam um pouco minha contribuição crítica. A primeira seria “transferência”, pois acho que dá para pensar a literatura – e, como tal, também a tradução – como um processo muito específico de transferência. Transferência é circulação e, até certo ponto, repetição, mas também criação de sentido. Isso é fundamental.

A outra palavra é “regime”, que incorporei nos últimos anos. Acredito que a regra da comunicação é não se entender. Acho bom partirmos dessa ideia – mesmo sendo um pouco radical e excessiva – e inverter a aposta de que quando falo vocês compreendem exatamente o que digo. Não. Vocês também estão em um processo de transferência e reapropriação, de modo que há muitos mal-entendidos decorrentes do fato de estarmos diante de regimes discursivos distintos. Temos as mesmas palavras, mas na verdade elas funcionam em um sistema

diferente. A verdade para um juiz não é, por exemplo, a verdade para um escritor, tampouco para um sociólogo.

A tradução articula transferência e regime porque é um paradigma de conversão. Tanto assim que hoje a noção de tradução é usada por filósofos, antropólogos, sociólogos. Não é apenas passar de uma língua para a outra.

Para responder à sua pergunta sobre minha experiência como tradutor, eu diria que Guimarães Rosa é um grande desafio, claro, mas Ana Cristina Cesar também, ainda que de outro modo. Além disso, há textos que parecem simples e, na hora de traduzir, dão muito trabalho. De João Cabral de Melo Neto, traduzi uma coisa ou outra, mas nunca fiquei satisfeito com o resultado. Mostra disso é que quando organizei uma espécie de antologia em que queria que houvesse poemas de João Cabral, recorri a Patrick Quillier, que é um ótimo tradutor de poesia. Acho que tradução também é isso: não temos afinidade ou jeito para todos os autores.

Você reclama da falta de africanos e tem toda razão, mas é uma questão de língua, com suas especificidades. Tive aula com Michel Laban, a quem devo o pouco que sei de literatura luso-africana. Ele me apresentou, por exemplo, o José Luandino Vieira, que é maravilhoso, porém bem difícil, e eu nunca traduziria. Sinto isso também em relação à literatura portuguesa. Posso traduzir, mas acho que não ficaria satisfeito.

Ficar satisfeito não significa que a tradução seja necessariamente boa, mas que em certos momentos você percebe que fez o que pôde. José Almino, por exemplo, tem um livro de que gosto muito, *O motor da luz*. É pouco conhecido, mas absolutamente lindo, forte. Curiosamente, foi fácil traduzi-lo. Já a estrutura da frase de Modesto Carone em *Resumo de Ana*, que aparentemente é de uma linha realista, deu

muito trabalho. Para recuperar um pouco a naturalidade da frase, eu não podia colar na estrutura da sintaxe do autor.

Quanto a Guimarães, é difícil porque, como todo mundo sabe, criou outra língua e permite até pensar em uma certa tipologia dos autores. Alguns controlam muito mais o texto do que outros. Guimarães controla o texto a um ponto que vocês não imaginam. Traduzi apenas “O burrinho pedrês”, primeiro conto de *Sagarana*, e tive muita dificuldade para achar o ritmo, descobrir o significado de vocábulos não dicionarizados e todas essas coisas. Foi bastante trabalhoso.

Agora, é muito engraçado quando você entra na malícia dele. Por exemplo: eu frequentava muitos sites de criação de gado, entre os quais um chamado *Princesse la Vache* [A Princesa Vaca]. Era ótimo para descobrir o nome, a forma do chifre... Tudo isso Guimarães controla, inventa por cima e depois pega o uso específico daquela microrregião para a palavra.

Obviamente, usei muito a correspondência dele com Harriet de Onís, que também traduziu *Sagarana* e, em boa parte das cartas, fala de “O burrinho pedrês”, justamente por ser um texto complicado. Ela faz listas de perguntas sobre palavras e Guimarães não só dá a explicação como acrescenta outros vocábulos às listas. Esses documentos são preciosos para quem vai traduzir depois, porque Guimarães esclarece muitas coisas. Mas é importante dizer que não explica tudo.

Algo que eu já tinha associado ao conto e ficou mais evidente durante o processo de tradução é a importância da referência a Buda. No texto, há uma presença muito forte do budismo e de Buda. A descrição do Major Saulo é de um certo tipo de representação de Buda. Sem falar que tem a personagem Badu. Enfim, há muitos sinais disso. Pois bem: em certo momento Harriet de Onís manda a tradução para Guimarães revisar e usa a palavra “inconsciente” ou “inconsciência”,

alguma coisa assim, em inglês. Ele reage: “Não, tudo menos inconsciente! Inconsciente é impossível”. Então faz umas propostas em inglês, mas não explica por que é impossível. De fato, quando você tem a chave do budismo, entende que é impossível, que a noção de inconsciente não cola. Só que ele não esclarece o motivo. Ele poderia dizer que tem alguma coisa por trás, mas não, continua guardando a informação consigo. Essas coisas mostram que a relação dele com o leitor e a literatura é de iniciação. É levar o leitor ao saber do mestre. Sobre Ana Cristina, serei mais breve. Ela instaura uma relação perversa. A dificuldade apresentada por seus textos decorre da presença da ambiguidade em todos os cantos. Por exemplo, há versos ou construções em que o português não exige pronome pessoal, mas em francês é necessário. Então é preciso decidir se é homem ou mulher. A primeira pessoa também pode se mostrar muito instável num mesmo poema de Ana Cristina.

Dau – *É muito triste ver que, no exterior, mesmo entre os pesquisadores de literatura, pouca gente conhece Guimarães Rosa. A esse propósito, lembro de uma professora brasileira que, durante uma reunião com colegas de uma importante universidade norte-americana, falou sobre o autor mineiro e constatou que ninguém ali havia lido nada dele, até porque as traduções para o inglês são desastrosas.*

Já a recepção de Clarice Lispector é diferente, graças principalmente ao trabalho realizado por Hélène Cixous como tradutora, professora e orientadora de dissertações e teses. Diz-se até que seu trabalho de orientação de pós-graduandos da América do Norte ajudou a melhorar a acolhida de Clarice no Canadá e nos Estados Unidos.

Em sua opinião, o que os docentes e estudantes de Letras podem fazer para ampliar o espaço de recepção dos textos que consideram merecedores de atenção?

Michel – Ao final dos anos cinquenta, a Editora Seuil fez uma sondagem junto às editoras brasileiras, entre as quais a Editora José Olympio indicou Guimarães. No entanto, quem leu Guimarães para fazer um parecer foi um espanhol. Então a Seuil pediu a opinião de Roger Bastide, que disse que a dificuldade seria encontrar um tradutor. De fato, a busca durou quase um ano, com muitos testes. Algumas pessoas disseram: “Guimarães Rosa? De jeito nenhum!” Teve também aqueles que toparam, mas apresentaram um trabalho catastrófico. Então o tradutor acabou sendo o Jean-Jacques Villard, sobre cuja correspondência com Guimarães a Márcia Aguiar, professora da Unifesp, realizou uma pesquisa esplêndida, de modo que estamos escrevendo juntos alguns artigos sobre essa recepção.

A Seuil acreditava que Guimarães ia ganhar o Nobel. Perdeu o contrato de *Grande sertão: veredas* para a Albin Michel, mas ficou com os outros títulos. Aí Guimarães morreu, então a Seuil publicou apenas *Corpo de baile*. Na França, parou-se de traduzir Guimarães. Somente no começo dos anos oitenta é que saíram as *Primeiras estórias*, em tentativa também fracassada, talvez pela qualidade da tradução. Nos anos noventa ocorreu uma atualização e hoje ainda há coisas a serem traduzidas. Quanto àquelas que já foram traduzidas, não receberam um reconhecimento à altura.

A gente sabe que Guimarães é importantíssimo, mas, além de ser grande, o autor precisa de canais – que na França são poucos. Se formos comparar, a América Latina hispânica tem muito mais canais, muito mais professores na universidade, muito mais pessoas capazes de ler o texto no original, de modo a fazer uma avaliação realmente satisfatória.

Relativamente à relação entre universidade e mundo editorial, não vejo por que ser marcada pela dicotomia. Tenho um pé e meio no

campus, mas de vez em quando traduzo. Também já fiz parte de uma comissão do CNL, Centre National du Livre, uma instituição ligada ao Ministério da Cultura francês que apoia traduções, avaliando o interesse e a qualidade delas.

Além disso, há sempre a possibilidade de realizarmos algumas coisas na universidade. Sobre Clarice, por exemplo, propus a alunos de graduação que fizéssemos um trabalho que consistia em selecionar, traduzir, legendar e montar trechos da única entrevista da autora em vídeo, para ampliar o acesso. Até hoje, está no YouTube.

Agora, é muito difícil saber se nossas iniciativas vão fazer Guimarães chegar a seu público ou Clarice sair da fresta feminista, que foi por onde, na França, ela entrou. As próprias editoras sabem que não há receita de sucesso. Mas também, o que é o sucesso? Certos autores fazem sucesso e em pouco tempo não existem mais. Já autores como Clarice e Guimarães são de longa duração.

Como sabemos, Kafka despertou risos ao ler *A metamorfose* para os amigos, pois seus ouvintes acharam o texto muito cômico. Em seguida, surgiram os totalitarismos do século XX e a obra kafkiana passou a ser vista como exemplo cristalizado desse universo. Isso ocorre porque a significação do texto literário só se completa na leitura. Daí nosso papel de leitores, de críticos; não para encerrar, mas para abrir leituras. Cada leitura termina com uma significação provisória, cuja continuidade é dada pelo leitor que vem em seguida.

Em um ensaio de história ou de crítica literária, o autor quer dizer uma coisa e não sai disso. Um artigo pode falar muito bem do presente, mas não consegue atravessar os tempos. Já o texto literário bom tem uma parte voltada para o inatual, que lhe permite durar e ser lido de modos diferentes – até por não ser acabado.

Aliás, a capacidade de permanecer é até um sinal de qualidade, que, entretanto, não depende apenas do autor. O leitor pode decidir ler como literário um texto que, a princípio, não tinha vocação literária. O texto tem essa potencialidade e, durante a leitura, o leitor introduz essa temporalidade extensa. Isso ocorre porque não somos os mesmos leitores diante de um jornal, um ensaio ou um romance. Nosso regime de leitura varia.

Mesmo com todo o controle exercido por Guimarães, seu texto evolui em diferentes direções. Os escritos de Clarice também são maravilhosamente inacabados. Para mim, importam muito os autores que nos dão textos capazes de abrir esses terrenos magníficos de elaboração para pensar um conflito de família, um problema de trabalho, a vida, a morte...

Nazir – *Atuo numa área que, como sabemos, convive com a contradição constitutiva de alguns autores escreverem sobre uma realidade que lhes é próxima para leitores absolutamente distanciados. Por conta disso, têm que se desdobrar em mediadores culturais e, por vezes, lidar com dificuldades semelhantes às do tradutor. Nesse sentido, podem ajustar seu próprio universo ao paladar editorial alheio ou fazer o contrário, como o Luandino, que dificulta a leitura do destinatário. Por isso, para o trabalho com literatura africana, me interessa muito a reflexão que você desenvolve acerca da tradução. Sei que o assunto é bem amplo, mas seria ótimo se falasse um pouco, do ponto de vista prático, sobre o modo como você lê Ana Cristina Cesar, ou seja, como está dito em sua tese, aproximando o processo de tradução da metonímia e não da metáfora.*

Michel – Para mim, Antoine Berman é um mestre quando se trata de pensar a tradução. Ele chama de translação a tudo o que faz um texto passar para o outro lado, ser transferido, circular. Nesse sentido, a crítica,

o jornalismo, os eventos, os encontros literários, tudo isso é translação. A tradução seria um modo específico de declinar a translação.

Ana Cristina mergulhou no tema e me ajudou muito a pensar a tradução nesses termos. Em 1979, ela partiu pela segunda vez para a Inglaterra, com uma bolsa para estudar Sociologia da Literatura na Universidade de Essex. Chegando lá, ficou horrorizada com os cursos de Sociologia da Literatura, então passou a frequentar as aulas de um professor velhinho e tradicional que trabalhava com questões de tradução literária. Na época, ninguém se interessava por tradução, que somente nos anos setenta viria a se tornar um campo de estudo na universidade. Mas Ana Cristina estudou, praticou a tradução e, com ela, alimentou sua criação.

Uma das dificuldades apresentadas pelos seus poemas é que estão cheios de citações, referências e usos desviados. Isso é fantástico e, ao mesmo tempo, terrível para quem precisa estudá-los e comentá-los. São textos cheios de armadilhas. Em seu processo de escrita, ela usava citação, intertextualidade, tradução... No final, chegava a escritos inconfundivelmente de Ana Cristina.

Como sabemos, ela cometeu suicídio, que é um trauma deixado aos vivos, aos pais, aos amigos. Sua família e o poeta Armando Freitas Filho resolveram organizar *Inéditos e dispersos*, a partir de escritos publicados e outros que se encontravam no arquivo dela. Nessa coletânea, há um texto lindo, que ficou conhecido como “Carta de Paris”, ao qual Armando acrescentou o título e acreditou firmemente que fosse de Ana Cristina – e realmente não dispunha de elementos suficientes para desconfiar –, mas na verdade é uma adaptação, uma *imitation* (em inglês), do igualmente belo poema “O cisne”, de Baudelaire.

Na *Correspondência incompleta* (organizada por Heloisa Buarque de Hollanda), é possível ver como ela projetou esse texto. É um trabalho

de apropriação extraordinário. Ao estudá-lo em detalhes, percebemos que o processo é vertiginoso. O resultado é muito próximo do poema de Baudelaire e, ao mesmo tempo, é um texto de Ana Cristina. Ela consegue essa transferência.

“O cisne” está nos “Quadros parisienses”, na parte acrescentada à segunda edição de *As flores do mal*. É um texto atravessado pela questão do exílio, num contexto histórico em que o tema era muito importante na França, uma vez que, apesar da lei de anistia baixada por Napoleão III, Victor Hugo havia resolvido ficar em Guernesey, em vez de voltar à França, por não reconhecer Napoleão III como imperador. Manter-se no exílio quando vários exilados tinham voltado era um ato de resistência. Baudelaire dedicou o poema a Victor Hugo, tematizou a questão do exílio de vários modos e sabia perfeitamente o que estava fazendo.

Ana Cristina fez o mesmo exercício em 1980: anistia, exílio, exilados, tudo está lá, só que invertido, porque era o momento em que os exilados brasileiros estavam retornando e ela percebeu que a dificuldade não era mais o exílio, e sim o medo de voltar. Isso está no poema e é fantástico.

Agora, diferentemente do que pode parecer, a tradução, a adaptação e o texto de “Carta de Paris” foram feitos na Inglaterra. Ao lê-lo com atenção, vemos que de fato é escrito da Inglaterra, na Inglaterra, não de Paris. Na época, Ana Cristina o mandou para uma amiga sem revelar a fonte. Apenas pediu que reagisse ao texto. Ou seja, ela própria estava se divertindo com o jogo.

Depois, já no Brasil, enviou o texto para o Caio Fernando Abreu, sob a alegação absurda de que se vivia uma comemoração de Baudelaire, quando o calendário não trazia absolutamente nenhuma comemoração. Era sua tentativa de fazer o texto aparecer no jornal *Leia Livros*,

que Caio editava. Como vemos, o texto era muito importante para ela. Em “Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir”, ela faz referência a Robert Lowell. Pois bem: “Carta de Paris” incluiu alusões à tradução que Robert Lowell fez de “O cisne” numa coletânea que ele chama de *Imitations*, e que a deixou fascinada, porque *Imitations* cruza a tradução com a criação, situando-se exatamente na interseção entre as duas práticas.

Quanto à discussão sobre metonímia e metáfora, lembremos que a metáfora funciona com três termos: o comparado, o comparante e o que justifica a comparação. Por exemplo, em homem/lobo/crueldade, a crueldade é o elemento transcendente que torna possível a metáfora. A crueldade não está no nível dos outros dois termos e, na verdade, é o que garante a possibilidade da metáfora.

Já a metonímia é uma figura de contiguidade. Você passa de uma coisa para a outra, coloca uma palavra no lugar da outra, sem transcendência. Esse é o processo criativo de Ana Cristina. Ela faz o texto original sumir, ainda que mantenha a mesma forma.

Em *A teus pés*, por exemplo, há um poema curto magnífico, em que lemos os versinhos: “castillo de alusiones / forest of mirrors”. Ela deixou o texto em espanhol e em inglês. Eu sabia que tinha uma fonte, mas levei muito tempo para descobrir. Fui à biblioteca, consultei o acervo de Ana Cristina, até que encontrei a cópia do ensaio “Muerte sin fin”, que Octavio Paz dedicou ao poeta mexicano José Gorostiza, em que a fórmula aparece num parágrafo contínuo: “castillos de alusiones, *forest of mirrors*”.¹ Para mim, trata-se de um

¹ Eis a citação de Paz: “Los significados de un poema – cuando se trata de un verdadero poema – son múltiples y, acaso, infinitos. De manera semejante a lo que, según Freud, ocurre con los sueños, en cada poema hay diversas capas de signos y sentidos, castillos de alusiones, *forest of mirrors*”. (In: PAZ, Octavio. *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral, 1978, p. 89).

processo metonímico, pois, ainda que as palavras sejam as mesmas, têm outro uso, outro sentido.

Em *Luvas de pelica*, há uma cena de sexo que alude à “galeria nacional”. É um texto delirante de se ler, mas, ao analisar com calma, descobri que um de seus trechos descreve os elementos de um quadro de Tintoretto. Com essa chave, compreendemos os corpos em posições absurdas: trata-se da própria relação sexual. Então fica claro que “galeria nacional” é National Gallery, onde o quadro está. Ninguém traduz National Gallery. Ao traduzir, ela tornou o termo irreconhecível. A tradução objetiva tornar compreensível um texto inacessível para quem não lê na língua original. Ela usou o mesmo processo, mas de tal modo que causou o efeito contrário, ou seja, de codificação.

Dau – *O grupo de pesquisadores que você integra na Sorbonne Université é considerado uma das melhores instâncias de interlocução na França para quem trabalha com literaturas de língua portuguesa. Por favor, fale um pouco sobre o trabalho que desenvolvem.*

Michel – Na França, poucas universidades oferecem graduação em Português. Em Paris, há basicamente a Sorbonne Université (ex-Paris IV) e a Paris III-Sorbonne Nouvelle, que têm mais ou menos o mesmo porte e costumam trabalhar juntas. O programa que vai começar agora, por exemplo, foi concebido em parceria com os colegas da Paris III e vai ser muito imbricado, de modo a oferecer uma grande diversidade de cursos. Também organizamos encontros frequentes em torno da literatura, para tratar de assuntos que dizem respeito ao Brasil, a Portugal e à África.

Na França, os Departamentos de Estudos Lusófonos começaram a crescer nos anos setenta, mas passaram a minguar a partir dos

anos noventa e, hoje, se encontram em situação difícil. Mas, enfim, em nossa instituição somos sete titulares. Na hierarquia, temos um professor, que sou eu, e seis *maîtres de conférences*, alguns quase prontos para se tornarem professores.

Além de mim, dois outros também podem orientar em nível de doutorado: Fernando Curopos, que trabalha sobretudo com literatura portuguesa; e Leonardo Tonus, sobre literatura brasileira e questões de migração e exílio. Além disso, Maria Araújo da Silva se dedica à literatura portuguesa, com ênfase na escrita de autoria feminina; Maria-Benedita Basto se atém às literaturas africanas e tem grande interesse pelos estudos pós-coloniais. Por sua vez, Myriam Benarroch é uma das poucas linguistas que sobreviveram em nossa área. Nosso colega Alberto da Silva se devota ao cinema brasileiro.

Juntos, temos tomado iniciativas que visam combinar os interesses de todo mundo, a exemplo do colóquio “Corpo social, corpo político”, resultado de um trabalho com vários parceiros franceses e estrangeiros, entre os quais o Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ.

Entrei nessa universidade em setembro de 2017 e, de lá para cá, já recebi vários estudantes brasileiros para fazer doutorado sanduíche e pesquisadores para fazer pós-doutorado. Todos podem assistir a nossos cursos e frequentar as bibliotecas de Paris e do próprio instituto, que são completamente acessíveis. Também promovemos encontros em torno da temática de suas respectivas pesquisas. É sempre possível encontrar convergências.

Por exemplo, organizamos um evento em torno da tradução, a partir da pesquisa que uma aluna de Santa Catarina realiza sobre o tema. Por sua vez, o estágio de pós-doc de um professor de São Paulo que investiga a marca do estruturalismo francês na crítica

brasileira – sobretudo em Silvano Santiago, Luiz Costa Lima, Afonso Romano de Sant’Anna – se mostrou propício à organização de um encontro bem legal, ainda que meio no sufoco. Eu estava um pouco desconfiado, porque era final de ano, ou seja, um período em que normalmente não há público, mas deu certo: foi uma experiência muito rica.

Temos um grupo de doutorandos ótimos, que criaram uma rede pela qual se comunicam. São muito acolhedores e dão dicas para os pesquisadores interessados em passar uma temporada conosco.

Janda Montenegro (doutoranda em Literatura Brasileira na UFRJ) – *A Sorbonne Université está aberta a pesquisas sobre a literatura contemporânea brasileira dos últimos vinte anos?*

Michel – Sim, essa parcela também está contemplada, afinal a ficção e a poesia contemporâneas são o sangue que assegura a existência da literatura. Inclusive, não faz muito tempo houve um encontro organizado por universidades regionais sobre a nova literatura marginal. Quando eu trabalhava na Universidade de Poitiers, convidamos a Conceição Evaristo, que estava numa feira de livros em Paris. Eu próprio apresentei traduções de textos de Modesto Carone e de José Almino às editoras.

Agora, talvez pela idade, não santifico o contemporâneo. A meu ver, Homero é contemporâneo, Machado de Assis é contemporâneo. Costuma-se acreditar que um autor vivo, que está produzindo, falará melhor sobre aquilo que estamos vivendo, mas, justamente em função do que tentei explicar a respeito de minha concepção da literatura, acho que um grande texto do passado pode perfeitamente ajudar a pensar nosso presente.

Na verdade, nossa leitura é que é contemporânea, nós é que construímos o sentido. Valéry formulou isso de modo iluminador, ao afirmar que não há sentido definitivo de um texto nas mãos do autor. Quem “garante” o texto, quem é a última (e provisória) autoridade, o *auctor*, é o leitor. Constatou isso como autor, como poeta, porque sabia que não tinha controle sobre o texto.

Na literatura do século XVIII, começou a surgir mais explicitamente essa consciência da importância da leitura, então notamos certas estratégias dos autores para tentar continuar controlando. Ocorreu uma certa reorganização dos respectivos lugares do autor e do leitor. Nesse sentido, um bom exemplo, já no século XX, é o poeta francês Francis Ponge, que num primeiro volume reuniu poemas bonitinhos – aliás, mais que bonitinhos, geniais –, mas depois renunciou a esse tipo de publicação para publicar tudo: esboços, rascunhos, até várias versões finais, de modo que você não tem “um” texto final. E o que isso tem a ver com o que estou dizendo? É que ele apresenta uma obra inacabada. Onde começa? Onde termina? Na verdade, termina, provisoriamente, numa leitura que, depois, será reiterada.

Há pouco, contei que, na França, a recepção de Guimarães se interrompeu devido à morte do criador de Diadorim. Naquele momento, as editoras começavam a necessitar de carne viva, passavam a precisar do autor no processo de promoção da obra. Isso ficou cada vez mais forte e importante. Hoje, é muito difícil as editoras bancarem clássicos, pois a promoção depende da presença do autor.

Só para dar um exemplo, a Editora Gallimard teve oportunidades de dedicar um volume dessa coleção sagrada que é a “Bibliothèque de la Pléiade” a Machado de Assis e não topou. Recebeu propostas de financiamento da produção, não ia gastar um só centavo e, ainda assim, não aceitou. A alegação é que seria um livro morto no catálogo.

Machado ainda não ressuscitou, para fazer a promoção (risos). Enfim, o contemporâneo está também em nosso modo de ler, inventar leituras, propor, renovar a recepção.

Roberto Neves (mestrando em Literatura Brasileira na UFRJ)

– Desenvolvo uma pesquisa sobre as ressonâncias do simbolismo em autores brasileiros, principalmente Nestor Vitor, que tem muitos poemas associados à trajetória poética de Verlaine. Gostaria de saber se vocês estão abertos a esse tipo de investigação.

Michel – Aqui, certamente há muito mais pessoas capazes de dialogar sobre Nestor Vitor, mas em Paris poderíamos colocar você em contato com colegas de literatura francesa e literatura comparada, de modo a você ter outro tipo de diálogo. Não sei de antemão se se interessam pela poesia simbolista brasileira, mas sem dúvida alguma você poderá discutir Verlaine com eles.

Aproveito a pergunta para dizer que a tradição brasileira e a tradição francesa de ensino são bem diferentes, de modo que nossos alunos são muito mais travados que vocês. Além da conversa e da troca, a presença de alunos brasileiros ajuda a dinamizar nossas aulas, portanto, também por isso, são muito bem-vindos.

Flávio Corrêa de Mello (doutorando em Literaturas Portuguesa e Africanas na UFRJ)

– Pediria que falasse um pouco sobre os periódicos de vocês. A revista Iberical, por exemplo, aceita submissões em português?

Michel – O Departamento de Estudos Lusófonos faz parte da UFR de Estudos Ibéricos e Latino-Americanos, onde convivem o portu-

guês, o espanhol obviamente, o catalão... *A Iberical*, uma publicação do CRIMIC, aceita textos em espanhol, português, francês... Organiza-se por dossiês, geralmente frutos de atas de colóquios, mas a linha editorial tende a mudar, justamente para se abrir a dossiês e textos avulsos, de pessoas de fora.

Além dela, há várias outras possibilidades de publicação. Por exemplo, organizamos dois encontros que sairão numa revista online de colegas de Toulouse chamada *Reflexos*. Por ser uma revista da área de língua portuguesa, publica tanto em francês quanto em português. Já a revista *Brésil(s)*, de cujo comitê de redação participo, só publica em francês.

Em nosso departamento, alguns colegas estão pensando em lançar uma revista online em português, o que é muito bom. Conseguiram me convencer de que é uma ótima oportunidade, mas sei o trabalho que dá. Como saí de uma experiência de mais de vinte anos na *Infos Brésil*, que era mensal, estou indo com cautela. Enfim, daqui a algum tempo nascerá esse outro periódico. Acho importantíssimo que se publique em português, mas não há dúvida de que, na França, publicar em português é mais fácil online do que no papel.

Na Universidade de Genebra, também está se desenvolvendo um projeto de uma revista online. Além disso, é possível realizar projetos com editoras. Ainda recentemente, lancei uma coletânea de artigos, fruto de um colóquio de alguns anos atrás, por uma pequena editora chamada *Le Poisson Volant*, tocada por uma francesa radicada em Lisboa. Apesar de os livros dessa editora serem em francês, o catálogo é bastante lusófono.

Na própria faculdade, temos também as *Éditions Hispaniques* – cujos livros são de muito boa qualidade –, por sinal dirigidas pela

professora Maria Araújo da Silva, de nosso departamento. Por lá, provavelmente sairá, por exemplo, uma tese brilhante defendida pouco tempo atrás por um historiador paraense.

Anélia Pietrani (professora associada de Literatura Brasileira da UFRJ) – *A figura do tradutor é fascinante. Às vezes, atrevo-me a fazer algumas traduções, mas sempre acho que ficam horríveis. A própria Ana Cristina fala isso de um poema de Emily Dickinson que traduziu. E quanto a você, quando decide entregar o texto ao leitor?*

Michel – Meu processo consiste em fazer uma tradução rápida, depois ir peneirando com os dois textos, o original e a tradução, até largar o original e trabalhar só com a tradução, de modo a limpá-la, torná-la fluida, evidentemente mantendo as asperidades que ecoam do original.

Claro, com Guimarães não é possível fazer uma tradução rápida, porque você fica o tempo todo indo ao dicionário, consultando. Não dá para sair uma versão suja. Um dos parágrafos de “O burrinho pedrês”, por exemplo, me tomou dois dias para chegar à primeira forma aceitável, mesmo assim, apenas intermediária.

O livro mais recente que traduzi foi a coletânea de contos *A cidade ilhada*, de Milton Hatoum, que, a meu ver, é feito de pequenas pérolas. Atrasei muito a tradução. Na verdade, demoro muito para traduzir e provavelmente demorarei cada vez mais. Agora estou traduzindo o último romance do Milton, com o fantasma da editora me perseguindo. Sei que não é legal, mas preciso desse tempo, para ler e reler. A tradução é um processo muito longo e arriscado, pois podemos cometer erros. Eu não gostaria de reler as traduções que fiz, pois

possivelmente ficaria horrorizado com o resultado. Para todo tradutor, mesmo para os mais experientes – o que não é o meu caso, pois tenho apenas uma pequena experiência –, traduzir é recomeçar sempre do zero.

RESENHAS

ANÁLISES DE LIVROS
DE FICÇÃO E POESIA

O zero, o vazio e a positiva serenidade da poesia

A serenidade do zero, de Alexandra Vieira de Almeida

Antonio Aílton Santos Silva*

Para o bem ou para o mal, do alto modernismo à contemporaneidade, o vazio tem perseguido o artista de modo geral, e está presente de vários modos e feições, principalmente na arte do poeta. Isto porque o vazio é um problema da própria linguagem. Mas poucos chegaram a tematizar a redondez desse vazio incorporado no domínio de um simples número, complexificando-o, prismatizando-o, como o faz singularmente a poeta Alexandra Vieira de Almeida, em seu *A serenidade do zero* (2019).

O zero, simbolicamente, sendo e não sendo o número, muito mais, ou muito menos do que ele, é o lugar do esvaziamento dos empecilhos e tralhas do mundo. Torna-se, assim, na instância do sagrado, o estado mais sereno que o homem ou o próprio ser possa atingir, tudo-nada, o próprio estado-Deus. Serenidade do silêncio *significante* como o quadro do ser transladado, enigmático, que pode recolher em si a miríade do sentido, e que está, portanto, de antemão aberto ao preenchimento – ou, inevitavelmente, à especulação. O/a poeta, por sua vez, que lida de modo inexorável com um universo manco, pleno de ausências e faltas, silêncios e vazios, não raro utiliza o espelho do não ser, transfigurando-o na grandeza de uma liberdade.

* Doutor em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

Estamos, pois, diante do que pode representar o distanciamento do mundo vivencial bruto e tempestuoso – este oceano de maremotos e *tsunamis* de paixões e irracionalidades –, e, por outro lado, do que também sugere a derrogação, a dissolução, até o apagamento do ser: a folha em branco sobre a qual se inscreverá todo o nada ou toda a experiência. Matematicamente ambíguo, sabemos que este oco do nada, o zero, se constitui como número que tira e acrescenta, multiplica e anula, num simples gesto de mudança de sua posição em relação aos demais. Simbolicamente, é o ponto de partida e/ou de término infinitos: o intervalo da morte e da geração, como era para os egípcios. E é nesses intervalos de significados, ou conjuntamente neles, que Alexandra considera a instância zero. Digamos que Alexandra não teme os sentidos da racionalidade possível na linguagem poética sugerida pelo zero, mas começa por redimensioná-lo para o território de uma perspectiva buscada no horizonte do equilíbrio e da tranquilidade de um zen-zero. A paz resguardada do silêncio-zero, a serenidade do zero.

Em seu ato discursivo, como poeta consciente e experiente que é, afiada no labor da poesia, da teoria e da linguagem, Alexandra não desliza para a simples nomeação ou descrição. Ela vai convocando (racionalmente) e evocando (afetivamente) este zero para que ele saia de seu próprio casulo e abra suas clareiras semânticas, através de um vasto campo de insinuações. De tais insinuações, algumas mais patentes: vazio, esvaziar, o vazio primordial; o nada; o círculo (a mandala); a rota elíptica; o oco; o olho que tudo/nada vê; a nudez nulificante; o próprio tao, e possivelmente, em meio àqueles poemas para os dias de chuva, as cintilações irisadas do sol. Um poema como “Vida que se cala” faz-nos resvalar em todas essas presenças sutis e significações do zero, como numa rede de sínteses prismáticas, mesmo na sequência regular do verso:

[...]

O silêncio naufragou as letras tortas
Todas foram dançar num beco vazio

O maestro da música suave
toca a vida com as mãos

A vida se cala
após sons agressivos de sua voz

A borboleta saiu de seu casulo
e saudou o horizonte
o antes e o depois de mim

Não era hora para queixas
O silêncio se refez nas asas do pássaro
da primavera

O verão chegou, e o livro da mente pálida
se esvaziou de sentido, comeu
do sol a sua interrogação

(Almeida: 2019, 15)

O zero estende sua pulsação, neste poema, desde o silêncio que parece fundar-se a si mesmo, pairando sobre todos os alvoroços e elétricos transes, fazendo calar a agressividade e estabelecendo aquela suavidade necessária e quase ideal, senão ideal, da música sensível, e ainda possível neste mundo. Nessa paisagem, o horizonte

se abre e amplia-se inclusive como temporalidade e dilatação do ser, rompimento de seu número-casulo, abolição de sua cronologia e de sua medida, transformando-se numa duração na qual pergunta e resposta tornam-se uma coisa só. O zero atinge aí sua serenidade acima da fatuidade.

Mas para além dos elementos mais patententes – essa busca, diga-se outra vez, no interstício entre seu lado construtivo e seu lado intuitivo e simbólico –, a questão do zero aprofunda-se na poesia de Alexandra porque oportuniza interrogar a própria valência do mundo, o que nele é positivo ou negativo, anulamento ou soma. Porque há um barulho estarrecedor no mundo, como prepotência de gritos, de delicadezas ausentes e razões estridentes, explosões e violências, mídias, redes cumulativas, demandas, carcomendo-nos, enervando-nos, adoecendo-nos. É neste mundo que precisamos zerar, dar o basta em favor da serenidade e do coração [saúdável], que se insinua toda vez que acordamos para a escuta do silêncio.

O zero é, neste sentido, somático, quando refúgio no corpo em relação a esse peso barulhento do mundo exterior. Mas esse refúgio não pode tornar-se uma fuga ou um esconderijo de avestruz. É, antes, a capacidade, em meio ao barulho da multidão, de transcender ao mero barulho da multidão, almar-se sendo corpo, marg(e)(i)nar-se, tornar-se contemporâneo de si mesmo, em confluência com aquele pensamento de Agamben¹ sobre a anacronia do poeta, que faz deste um ser capaz de considerar o seu tempo e de estar além dele. Vejamos parte do que diz “A delicadeza do silêncio”:

¹ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius N. Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

[...]

A delicadeza do silêncio
é pautar-se nas margens, não no centro
ou talvez ultrapassar as margens
E ferir os círculos de morte súbita

A humanidade é um ferimento
produzido pela flecha das palavras em procissão

A dor se escraviza nos corpos
que se aglomeram na multidão das ruas

Tuas faces nuas me dizem muito de um ermitão
que se esconde da população vestida de barulhos, [...]

(p. 53)

E, contudo, não apenas o silêncio, mas também as palavras, eivadas de consciente afetividade, iluminadas e mobilizadas em sua *anima* para formar o tecido vital do ser poético, tornam-se partícipes do toldo circular do zero (este signo simbólico da serpente que morde a própria cauda). Sua forma mais simbólica de união se nos apresenta agora tomada pela figura da mandala, esta *imago-mundi*. Alexandra pode convocar, portanto, as palavras para este reino, não se utilizando de palavras transcendentais, por mais sublime que possa ser este quadro da poeta, mas palavras no reino dos corpos dos desejos, das bocas reais que buscam a sintonia do amar, entre labirintos e trocas (“Mandala”, p. 17).

Neste jogo de possíveis, conquanto se permita o uso e a comunicabilidade da palavra, ela é convocada para o território da

serenidade, da positividade e da sublimidade que agora podemos entender como a circularidade magnética desse zero pacificador. Este, afinal, acaba por não poder instaurar-se em sua totalidade em nenhum poema, em nenhum poeta, porque o zero total seria entregar ao leitor a paz total de uma página em branco e condená-lo ao inferno de seu próprio enigma, ou ao tédio do silêncio (o que seria de antemão um certificado de derrota do autor e um bom teste para o superpoderoso leitor). Nem mesmo Mallarmé chegou a resolver essa aporia (entre a linguagem e seu vazio), mantendo-a irresoluta na ideia do livro dos livros, o *livro do nada*. O outro modo de representar a mandala é como o esboço da serpente que morde a própria cauda: arabesco de som e sentido erguido pela linguagem entre o ser e o nada, sobre o desejo de vazio e de silêncio:

[...]

Cavar fundo a cabala das emoções
 faz você enxergar além das montanhas mais altas
 A mandala interroga seu interior repleto de espinhos
 E no centro do símbolo a única dor
 é substituída pela sintonia do amar.

(“Mandala”, p. 17)

[...]

Quero acordar, grávida de vazio e silêncio
 Amordaçar o tempo que constrói
 A expectativa das horas subterrâneas
 Na caverna dos sentidos

(“Silêncio”, p. 19)

Alexandra eleva sua poesia porque considera os dois lados, da mordança sombria e da palavra solar, iluminadora, ao mesmo tempo como aprendizagem e como ensinamento. Lembra, assim, que há tempo subterrâneo e há tempo de sair da caverna para a altivez iluminadora das montanhas. Ela aproxima, desse modo, o poeta do filósofo. Podemos sentir, inclusive, em vários momentos, os influxos daquele Zaratustra nietzschiano como ponto de partida para o dimensionamento da posição do sujeito poético, considerando sempre a luz e as sombras como estágios plausíveis para o equilíbrio da balança, no âmbito demasiado humano da poesia. A dor, por si mesma cavernosa e obscura, é parte do iluminado, que não precisa inebriar-se ao penetrar o olho de seu próprio ideal – ou da razão.

Portanto, anulam-se as separações entre essência e aparência, o real e o ideal, o corpo e a alma, dando ao ser o seu equilíbrio constitutivo. É assim que Alexandra convida à serenidade, e convoca ao deslocamento para o vazio primordial, porque conceber o mundo da vida, este mundo tão complexo e difícil, como se o ser fosse uma quantificação, um número, o número 1 ou 2, é prerrogativa do pensamento totalitário, mercadológico ou estatístico. Assim, na voz que, por polifônica, faz-se também nossa (do leitor), esse convite-revelação-convocação não pode ter estatuto apenas poético, ou filosófico, ou simbólico, mas também político: “Silêncio/ Seja minha nudez sem luz ou trevas” (p. 20).

O sol clarifica as formas
Nos faz ver a ilusão da dor
Como voltar à nulificação da cor
Sem transparência ou escuridão
Nem luz nem trevas

O caminho é o sem caminho

O vagar nem no ponto nem na linha

(“A serenidade do zero”, p. 21)

Outra vez, para ir além de si, a serpente-poesia morde a própria cauda. Esta anulação epifânica “[...] sem teto bordas e tintas / Nem céu nem inferno / Nem em cima nem embaixo / Nem cá nem lá / O zero em sua solidão [...] / O grau zero da serenidade / O divino em pleno despertar” (p. 21), escancarada em “A serenidade do zero”, poema que dá título ao livro e cuja espessura configuradora constitui-se de forma tranquila, mas afirmativa, revela-nos também o lado do não dito: que esse zero se anula, por sua positividade. Não se trata de um livro negativo; trata-se de uma afirmação da alta poesia, da alta capacidade de reflexão e de linguagem; da afirmação da independência do/da poeta e de suas opções. Olhando nitidamente entre tantas cintilações da placidez, o barco que vemos neste oceano de sentir e de sentidos não está vazio. Ainda bem.

Uma poética do desejo

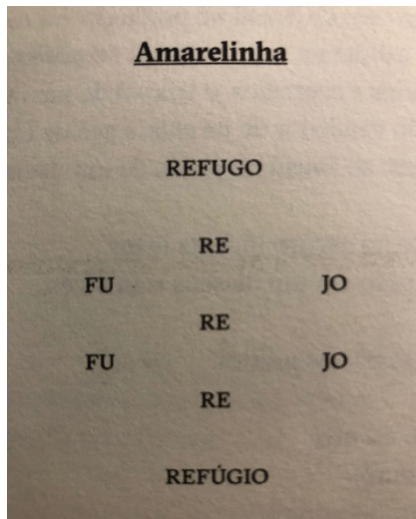
Agora vai ser assim, de Leonardo Tonus

Keli C. Pacheco*

O poeta franco-italo-brasileiro Leonardo Tonus, professor da Sorbonne, pesquisador de literatura e imigração, efetiva sua primeira incursão na poesia com o livro *Agora vai ser assim* (2018). O livro, inusitado em sua capa, não contém o título, mas um poema-convite chamado “Entre,” que, em versos, avisa ao leitor o desejo desnudado dessa voz poética de abalar as fronteiras das relações opacas, polidas, hierarquizadas, privilegiando uma busca pelo contato através da *obscenidade* da palavra. Será este mesmo poema, em sua forma total, que encerrará o livro, remetendo-nos a uma espécie de oroboro, em sua ideia de movimento. Somos então lançados no espaço entre céu e mar (à terra, ao corpo, ambos porosos), onde nasce todo sonho e todo desejo daquele que quer migrar. Na página seguinte, o grosso traço vertical que divide o nome do autor do título da obra: o ser e o desejo da certeza da mudança, como sugere o título, *Agora vai ser assim*. Tal traço parece sinalizar a dificuldade do projeto, signo do mundo contemporâneo, quando os muros crescem e os corpos são cada vez mais preenchidos pelo cálculo economista, pela conta demográfica, e muitos são os que naufragam antes da possibilidade de se tornarem migrantes, tragados que são pelo mar da falta de acolhimento.

* Professora adjunta de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG).

Em “Amarelinha”, título do primeiro poema de inspiração concretista, a imagem poética, com o jogo de palavras disposto na página, sintetiza o tempo presente, quando os refugiados passam de vítimas a culpados, por conta do retorno nacionalista conjugado à primazia do econômico e às falhas do desenvolvimento comunitário.



(Tonus: 2018, 9)

A fuga do mal, a busca pelo *refúgio*, ponto de partida da saída no lançar do “jogo”, transforma o corpo em *refugo*. Não há céu, portanto, e nesse lance não é só o sonho que se perde, mas o próprio corpo. Porém, a voz poética nos poemas seguintes, como um repuxo, põe na superfície os corpos, os olhares, os gritos, as falas, os objetos, e revisa a história, desde a brasileira, com o poema “No escuro”, em que o Brasil se revela um país de refugiados, e o navio o nosso berço nada esplêndido, até a própria história pessoal, passada e atual, porque a pele do poeta é também porosa, e a barreira entre

o “eu” e o “outro” se dissolve num olhar: “Ontem eu vi o terror dos meus olhos / nos olhos de um imigrante clandestino. / Meus olhos menos clandestinos / desembarcados aqui há anos” (p. 13).

Em “Um corpo sobre a areia” está a recusa em fazer de fatos violentos matéria de poesia, mas também a dificuldade em expressar o sofrimento do exílio, que o eu lírico revela conhecer ao mesmo tempo em que desconhece, pelo esquecimento; porém, quando revelada pelos olhos, essa mesma voz poética não deixa de reconhecer a dor, e a hospeda em uma voz terna, paterna, como vemos na última estrofe: “Um corpo sobre a areia / que, entre meus dedos silenciosos, / escorrega / oco” (p. 15). Nesses versos encontra-se a fala do pai do menino sírio Alan Kurdi, logo após o naufrágio de um bote no litoral da Grécia, quando Abdullah, o pai, perdeu toda a sua família, entre eles o caçula Alan. A fotografia do corpo morto do menino de 3 anos circulou o mundo, em uma imagem chocante, que infelizmente não cessa de reaparecer. Lembremos da recente fotografia dos corpos de pai e filha, Óscar e Valeria Martínez, de El Salvador, a menina com apenas um ano e onze meses, ambos mortos nas margens do rio Bravo, na fronteira entre México e Estados Unidos, em 2019. A imagem novamente ecoa o desespero de quem migra para viver: são corpos escorregando pelos dedos silenciosos diariamente porque são lançados à morte por políticas inóspitas que tratam os estrangeiros como inimigos.

O poema seguinte, não aleatoriamente, se chama “Estar-em-comum”, e soa como uma resposta ao desespero da perda de palavras, da perda do humano, presente nos versos anteriores. Aqui o eu lírico solicita pensar o conceito de hospitalidade como acolhimento e oferta, e nos versos finais novamente se posiciona na voz do outro, que é ele mesmo quando chega ao estrangeiro: “Nada esperar

/ exceto o gesto da hospitalidade / um estar-em-comum / um respeitar-em-comum / um gesto / apenas” (p. 16). Os versos desse poema ecoam a reflexão de Jacques Derrida, tanto no gesto de não se por fora do jogo do discurso que arma, quanto no pensamento sobre a política da hospitalidade, ou sobre o direito de cada estrangeiro de não ser tratado como inimigo no país aonde chega.

E a lista de estrangeiros na contemporaneidade só cresce, conforme expressam os poemas “Putá” (p. 19) e “Carta aos amigos” (p. 20). No primeiro a indignação da voz poética aumenta ao constatar que a mulher, o negro, o gay, o judeu, o nordestino, o pobre, tornaram-se inimigos e precisam, nos nossos dias, provar sua inocência, lembrando Joseph K., a personagem de *O processo*, de Franz Kafka, que é detido numa certa manhã sem saber o motivo. O narrador suspeita de calúnia, e cada tempo produz as suas calúnias, como intui a poesia de Leonardo Tonus, mas as vítimas parecem ser sempre as mesmas, e de tempos em tempos as calúnias contra elas levam ao encarceramento. O poema “Carta aos amigos”, por sua vez, é de uma atualidade desconcertante: nele há um pedido de que o poeta seja avisado quando uma série de direitos forem perdidos, o que caracterizaria, para o eu lírico, a entrada em uma era medieval fora dos trilhos.

Como já indicamos, a disposição das palavras também é uma preocupação da poesia de Leonardo Tonus. Podemos pensar que nesse gesto há um diálogo com a poética do modernismo de Oswald de Andrade, que brincava bastante com o espaço da página em suas criações, e com o concretismo brasileiro – ambos de origem paulista, terra de nascimento do poeta em questão, que é natural de São Bernardo do Campo. O concretismo, movimento poético de meados do século XX brasileiro, concebia o poema como uma forma

material, considerando não apenas as palavras, mas o aspecto gráfico e visual do texto, ao utilizar o espaço da folha branca para jogar com os sentidos da disposição das palavras e de sua ausência nesse espaço, ou em outros, pois também utilizava imagens. Já na poética de Oswald de Andrade é possível identificar a utilização do espaço no jogo do sentido, da paródia e do riso, como formas de “descolonizar” o pensamento. Alguns poemas de Leonardo Tonus, ao menos nesse livro de estreia, apresentam um tom sério de protesto contra o *status quo*. Assim, a combinação “tom” e “finalidade” parece aproximar mais, nesse caso, algumas de suas produções à estética concretista, como: “Muros”, “Prefixo”, “Longe”, “Fora”, “Alteridade”, bem como o já mencionado “Amarelinha”.

No poema “House keys”, a Páscoa, signo da celebração de um povo que se liberta da escravidão, aparece repetida em hebraico, grego e português, e a pergunta da motivação do movimento, e do que o povo porta nesse movimento, presente na segunda estrofe, é respondida na seguinte com quatro versos que repetem: “house keys”. As chaves de casa, signo de tudo o que move e que porta todo o desejo, a vontade de encontrar um novo lar, é barrada por uma nova estrofe com apenas um verso em alemão, “Raus!” (“Saia!”), que ordena, autoritariamente, que se retire o portador das chaves da própria possibilidade de sua sobrevivência.

A primeira parte do livro se encerra com “Alteridade”, poema verbi-visual em que irrompe um pedido de escuta deslocado, “me ouçam”, em meio a uma série de versos apenas com a palavra “Não”. Tonus, nessa primeira seção, parece ecoar uma percepção atual de Alexis Nouss, pesquisador dos temas *exílio* e *imigração*, que localiza uma virada brutal por volta do ano de 2015, quando o corpo naufragado do menino Alan é exposto ao mundo. Desde aquela

data, aquele que migra não deseja apenas viver melhor, ou que a ele seja ofertada uma vida melhor; para Nouss, conforme escreve em *L'Exil et la migration aujourd'hui: rupture ou continuité?* (2018), ele passa a migrar porque simplesmente quer viver, fugindo da guerra, da fome, da perseguição, da miséria, do desemprego, da desertificação, da devastação nuclear. A partir disso, o teórico se pergunta: “O sírio de hoje é o judeu de ontem?”. Tal questionamento coloca as vítimas das políticas migratórias atuais como vítimas de uma *Shoah*: “Ao naufrágio de outubro de 2013, próximo a Lampedusa, no qual morreram 300 pessoas, e ao de abril de 2015, quando 1.500 exilados afogaram-se, qual parâmetro, Titanic ou Auschwitz, deve ser aplicado?” (Nouss: 2018, 28; tradução minha).

Os títulos das seções de *Agora vai ser assim* fazem referência a andamentos musicais clássicos. À primeira parte, intitulada “Troppo moderato”, segue-se “Allegro, un po”; da constatação da tragédia contemporânea, a voz poética passa a ser guiada por amigos, livros, escritores, pensadores. Nessa seção há uma série de poemas com nomes próprios. Um deles, intitulado “com Adriana”, promove um intertexto com o poema XXIX dos “Proverbios y Cantares” (*Campos de Castilla*, 1912), do espanhol Antonio Machado, e figura como uma espécie de resposta ao verso: “caminante, no hay camino, / se hace camino al andar”. Porém, agora o eu lírico verifica que há um caminho já traçado, e nele não há possibilidade de criar, pois não há lacuna possível para se projetar o desejo: “num passo depois do outro / depois do outro / caminho / sem a projeção do vazio” (p. 31). É possível ver no mesmo poema também um intertexto com “No meio do caminho”, de Carlos Drummond de Andrade, mas as pedras agora estão nos braços dos corpos abandonados pelos caminhos, aparecem “fora de prumo”, como aponta um verso. Nesse

passo, resta ao eu lírico abdicar do caminho, pois o próprio caminho, repetido nos versos, torna-se pedra: “caminho / pelas pedras fora de prumo / caminho / por não ser herói de minha história / caminho / por abdicar ao / caminho” (p. 32).

O diálogo com a poética de Drummond é premente no livro, seja por referência direta, como no poema intitulado “Refúgio em Drummond”, em que ecoam versos de “Mãos dadas”, de autoria do poeta mineiro: “Não nos afastemos. / Não nos afastemos muito. / Não nos afastemos nunca” (p. 38), seja pela dicção poética despojada, despida de pedantismo, bem como pelo abraço dado às questões do seu presente, sem deixar de lado a subjetividade, revelando o quanto de político existe no íntimo.

Nessa seção, “Allegro, un po’”, como dissemos acima, muitos nomes próprios aparecem: amigos do poeta, escritores vivos e mortos, filósofos, artistas plásticos, dançarinos... Leituras também são mencionadas, como no poema “Abelhas de Ruanda” (p. 42), dedicado à escritora Scholastique Mukasonga, exilada de Ruanda, sobrevivente do genocídio ocorrido na década de 1990, citado pelo poeta em sua sensível leitura da biografia de Mukasonga, hoje exilada na França.

Na terceira parte, que leva o título “Cantabile”, termo que indica a possibilidade de entrada da voz na música, temos a temática da descoberta da sexualidade homoafetiva, a exemplo da prosa poética “Antúrios”. Os temas da família e da infância surgem entrecruzados às problemáticas que envolvem as representações de gênero, como no poema “Meninos”: “Meninos não brincam de boneca. / Meninos não fazem roda. / Não pulam corda. / Meninos não tocam piano. / [...] Esmagam vidro em carne os meninos / que matam pardais / que caem dos postes de luz / que derrubam / com suas bombas” (p. 58).

Em “Ich denke”, “eu acho” em português, o poeta alcança, num lampejo, uma compreensão de sua própria geração, ao percebê-la toda atravessada pelo medo:

Tínhamos medo da ditadura
do escuro
da polícia.
Da altura
da violência
tínhamos medo
de sermos enterrados vivos.
Éramos mortos-vivos.

(pp. 65-6)

O medo do sexo, o medo de amar, entre tantos que caracterizam quem viveu a adolescência nos anos 80 ou 90, são vislumbrados diante do Memorial do Muro de Berlim. Contudo, o eu lírico percebe que o silêncio sobre os afetos da sua geração, na metáfora do muro, perdura através da não escuta provocada pelo excesso de barulho do mundo que “silencia muros”, e a única “flor” que brota no asfalto do medo é o choro: “Na grama do *Gedenkstätte Berliner Mauer* / penso / choro / silenciosamente / sem medo” (p. 67).

Por fim, na última seção, intitulada “Scherzoso vivace”, a leveza e o despojamento próprio da brincadeira vivaz são finalmente assumidos: aqui a voz poética anuncia sua libertação, diz estar já modelada pelo tempo, no poema “Espera”, e passa, não a transformar tudo o que toca em matéria poética, mas a perceber que no próprio gesto do toque está a poesia, como expõe, ao fim do poema, “Delicatus”: “a flor da pele / de tua pele / à flor” (p. 74).

Dessa forma, assim como o título do livro está na contracapa, a ordem das seções, ou partes temáticas, também parece estar fora da ordem usualmente esperada. Tonus anuncia que, como caminhante, abdica do caminho usual da ordenação poética. Os poemas de caráter metapoético aparecem mais no final do livro. Por exemplo, no poema “Tempo”, um dos últimos da obra, se dá o anúncio do diagnóstico do nosso tempo de desamor, sendo que esse diagnóstico pode também irromper durante a leitura dos poemas iniciais, notadamente daqueles que abordam a questão do refúgio, da imigração, do exílio.

Do mesmo modo que o poema “com Adriana”, acima comentado, em que o eu lírico afirma que resta abdicar do caminho, Leonardo Tonus, em sua estreia, propõe o reinício, o recomeço daquele primeiro jogo de “Amarelinha” que transforma tudo em refugio, onde não há céu possível, pois em sua poética há um desejo pelo céu, não o metafísico, mas aquele que se dá na imanência das relações humanas. De forma inusitada, desde o formato do livro à ordenação dos poemas, há a sugestão de que retornemos ao ponto zero da forma como estabelecemos a nossa relação com o mundo e com os outros. Entre estar na trilha do tempo linear e contínuo do historicismo vulgar do contemporâneo como linha sucessiva, Tonus colhe e escolhe o tempo da história como *kairós*, ao anunciar/denunciar o que foi deixado como resto: o amor, vestido *démodé* da nossa época, como pontuam as últimas estrofes do já mencionado poema “Tempo”:

Anuncia
o facho de trevas
em meu rosto!

Anuncia
o contemporâneo
que eu fora!

Anuncia
que o tempo
despiu-se
do amor.

(p. 75)

Voltar ao sonho do tempo em que “sonhávamos comunidades / de desejo” (p. 76); voltar ao tempo dos arrepios; sorver tal como um “homem-buraco / que nada há de preencher” (p. 79); e, como os galos de João Cabral de Melo Neto, (re)tecer a manhã, mesmo deitado com a cabeça “no travesseiro de penas” (p. 83); ou ainda lançar-se do topo da montanha, sem medo, “morro abaixo”, como no poema “Sísifo”, pois consciente de que “sempre haverá / um topo de montanha” (p. 84), são formas de afirmar a existência da possibilidade de poesia, da possibilidade do grito, da possibilidade de desejo, como tecidos capazes de vestir de amor nosso tempo. A costura só pode nascer desse olhar/gesto poético confiante, corajoso e cheio de vida, presente em *Agora vai ser assim*.

E que assim seja! E que assim siga!

Religação da memória

Eternidade humana, de Márcio Catunda

Linda Kogure*

O poeta, contista, romancista, ensaísta e diplomata Márcio Catunda brinda os leitores com a nova edição de *Eternidade humana* (2019), trabalho de exaustiva pesquisa/leitura e dedicada criação poética sobre 82 personagens, alguns iluminados há milênios, outros quase esquecidos na atual era da instantaneidade. Porém, é preciso esclarecer que não se trata de uma publicação biográfica, tal qual o mercado editorial tanto saboreia. Nem se compõe de verbetes enciclopédicos ou de glossário. *Eternidade humana* segue outro viés: são poemas criados em elaborada síntese existencial de mitos e heróis, filósofos, místicos ocidentais/orientais, e de gênios ou artistas, que, no geral, subverteram a ordem vigente de sua época, em prol de suas convicções.

No prefácio, Gilberto Mendonça Teles observa que em *Eternidade humana* o verso tradicional chega “quase a desaparecer”, por direcionar-se à temática: “A força diegética do tema¹ parece sobredeterminar o sentido do discurso, levando-o na direção da

* Doutora em Letras e pós-doutoranda em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

¹ Ainda segundo Teles, os temas são “extraídos da biografia, da história, do mito e da própria literatura”, e a “descrição volta à poesia, torna-se figura do poema, o qual não se torna totalmente prosa pela falta da figura dialógica da narração no enunciado dos poemas” (2019, 16).

narrativa em prosa, embora a serviço da dicção poética” (2019, 16). No entanto, há também sonetos que retratam, por exemplo, “Dostoiévski, o dom do coração” (p. 156) e “Antonin Artaud, louco e genial” (p. 178).

Na nova versão, Catunda se dá ao trabalho de retomar sua pesquisa e evoca outros perfis ou retratos humanos. Resultado: dos 63 contemplados na edição de 2018, o elenco se amplia em 2019, iluminando outros 19 personagens, como “Leonardo da Vinci, paladino da ciência e das artes” (p. 86); “Espinoza e o infinito das coisas infinitas” (p. 114); “Caravaggio, devasso e religioso” (p. 119); “Virginia Woolf, a desesperada” (p. 176); “Franz Kafka, diante da fatalidade” (p. 171), dentre outros. As 126 páginas da primeira edição saltam, na nova versão, para 200.

É como se o poeta-pesquisador-leitor estivesse ainda insatisfeito, inconformado com a falta dessas outras vozes/personagens que demandavam se *presentificar* ou se *materializar* em versos. Se essa via faz sentido ou não, o fato é que Catunda redobrou o fôlego para retomar e incluir, digamos, os *excluídos*, o que significa rigorosa leitura em diferentes fontes e idiomas para sintetizar e adaptar os perfis ou retratos humanos em versos.

O mais curioso é que o elenco de língua espanhola emerge em sua própria língua-mãe, como “Cristóbal Colón, el almirante visionario” (p. 79); “Teresa de Ávila, la mística doctora” (p. 98), e “Cervantes, el ingenioso hidalgo” (p. 111). Teria o poeta – tão fluente em espanhol – aplicado essa tática para deixar fluir mais livremente a criação? Ou essas vozes teriam reivindicado seu perfil no idioma natal? Talvez nenhuma delas. Porque o mais intrigante vem mais à frente: Catunda embaralha esses pontos de interrogação ao celebrar

o genial argentino “Jorge Luis Borges, visionário do tempo” (p. 186), cujos versos estão em língua portuguesa, até que, nos últimos quatro, são expressos em espanhol.² Talvez isso reforce o exercício da “dicção poética” referida anteriormente por Teles.

Observa-se, ainda, que, nas duas edições de *Eternidade humana*, Catunda não se prende a blocos temáticos (filosofia, religião, literatura etc.), nem estrutura o livro por cronologia, o que sugere um roteiro que retoma o passado em rota mais livre, “cobrindo mais de três milênios de mestres reais ou imaginários”, conforme aponta Alexei Bueno na edição anterior (p. 104).

Imaginários, a começar por Mnemosine, a deusa grega da memória, o ponto de partida das duas versões, exatamente a imortal que “ressuscita o passado, / alumbra o presente e evidencia o futuro” (2018, 26; 2019, 22). O que transparece é que o poeta lança a primeira pista para o leitor – sobretudo o mais jovem – iniciar e exercitar sua religação com a memória em três temporalidades: deixar renascer o pretérito que interfere no aqui-agora e premoniza o porvir. Pode ser um sadio exercício na atual conjuntura tão líquida, em que os humanos se distanciam da reflexão para priorizar o clique do presente contínuo e seus excessos de dados instantâneos e tão fluidos.

Ainda no campo da mitologia grega, estão Tirésias, “o cego adivinho de Tebas” (2019, 23); Cassandra, a profetisa que “anteviu, no reflexo das águas / os trágicos acontecimentos” da Guerra de Tróia (p. 25), mas não foi ouvida; Teseu, que derrotou o Minotauro (p. 27); o poeta Orfeu e sua lira (p. 29); e “Ulisses, Rei de Ítaca, e seu

² Aos 80 anos, Borges clamava por “um año más para concluir unos cuentos fantásticos, / una traducción, com María Kodama, de Angelus Silesius, / escribir algunos poemas y conocer, / físicamente, la China y la India” (Catunda: 2019, 188).

Diário de Navegação” (p. 31). Este herói renasce magistralmente em 50 versos e na força da primeira pessoa do singular: “Dezesseis anos de provações padeci alhures, / prisioneiro do vasto mar” (p. 33), em aventuras e desventuras, até conseguir retornar à sua terra natal.

Desse exercício para religar a memória a partir da mitologia, o poeta conduz o leitor aos mais elevados sábios e mestres humanos: de Sócrates, o poeta acentua a coerência do filósofo ao renunciar a possível fuga diante de sua condenação, por “negar os deuses / e corromper a juventude” (p. 43). Optou pela “mortal cicuta, / deitou-se e balbuciu:/ – Desde o dia do nascimento, / a natureza condena o homem a perecer” (p. 44). Também entram no rol dos pensadores, Sêneca e Giordano Bruno. Dos gênios da música estão Vivaldi, Bach, Mozart e Beethoven. Dos numerosos místicos/religiosos, citamos: Lao Tsé, Sidarta Gautama, Patanjali, Jesus, Gandhi, Santa Luzia, Ramakrishna, Ibn Arabi, Alan Kardec, São Francisco de Assis e o brasileiro da Amazônia, José Gabriel da Costa. Todos são reverenciados por um respeitoso ecumenismo, sem preconceito. E, da literatura, destacam-se, por ora, Horácio, Bocage, Dante Alighieri, Goethe, Federico García Lorca, Balzac e outros tantos.

Além de contemplar alguns gênios da pintura (Miguel Ângelo, El Greco, Van Vogh, Ticiano e Nicolas Poussin), conforme dito, há nobre espaço à literatura. O tributo a Homero salta aos olhos. Catunda conecta simultaneamente a mitologia grega à pintura de Poussin e ao poeta-mor ocidental. O próprio título “Homero e sua sagração (segundo Nicolas Poussin)” já realça algumas pegadas. Ou seja, os versos descrevem as imagens/ações do quadro “Parnassu”³(1630-1631), a montanha mitológica do belo e inteli-

³ A pintura está exposta no Museu do Prado, em Madri.

gente Apolo e de suas Musas. Foi no monte sagrado que Homero recebeu “das mãos do luminoso Apolo, / a preciosa taça de néctar e ambrosia” (p. 38).

Os portugueses estão referendados por Camões e Fernando Pessoa, este “no altar da palavra” (p. 172), que, após a morte de Sá Carneiro, segundo Catunda:

À beira-mágoa, sob a chuva oblíqua,
restava a Pessoa
o desdobrar-se em máscaras.
Vigiado por um chefe de ideias estreitas,
fez-se Alberto Caeiro, cidadão de província,
panteísta, andarilho dos bosques de Sintra;
tornou-se Álvaro de Campos.
refugiado na metafísica do cotidiano;
transformou-se em Ricardo Reis,
horaciano, ante a mutação de tudo
e a precariedade das percepções.
Era um Fernando, entre pessoas,
a cismar no mar.
[...]
Cérebro da raça, no mais alto degrau da escada.

(pp. 172-3)

Dentre os brasileiros estão Castro Alves, Cruz e Souza, Gregório de Matos, Augusto dos Anjos e Vinicius de Moraes, o poeta de “vida intensa” (p. 191) e de tantas paixões: “Porque o apaixonado não tem medo de sofrer. / E ele tinha a certeza de que o caminho

do poeta / é um mergulho no entusiasmo / de uma luz magnífica e desconcertante” (p. 192).

Enfim, *Eternidade humana* é um dos mais fascinantes livros dos 49 já publicados por Márcio Catunda. É provável que a seleção dos seus retratados siga sua verve humanista e sua cosmovisão: “É da natureza humana elevar-se como chama / em direção às altas regiões do ar”, como atestam os versos a “Robert Fludd, terapeuta holístico” (p. 120). Página a página, o poeta nos conduz, insistimos novamente, ao ato de religar a memória do passado ao presente, para antever ou, quem sabe, precaver o amanhã. Uma alternativa sadia de sairmos do vício deste presente contínuo. Forma também de reavivar e eternizar a história dos sábios, mestres e gênios da humanidade. Afinal, como diz Luc Ferry, em *A sabedoria dos mitos gregos*: “Nada dura... exceto os escritos! Isso mesmo! Os livros se conservam melhor do que as palavras, melhor do que os fatos e os gestos” (2009, 27).

Sobre a necessária delicadeza ou O vagaroso tempo da diferença

Oficina do vagaroso tempo, de Glória Azevedo

Luciana Borges*

Oficina do vagaroso tempo é apresentado em sua contracapa como um livro de contos de temática lesbiana. Como reunião da produção ficcional da escritora e professora Glória Azevedo, paraibana de Areia e residente em Palmas, no Tocantins, marca sua estreia na produção de contos, até então publicados apenas em sites de blogs de sua autoria. O livro também marca a pertença da autora a um lugar de fala bastante específico, a voz lesbiana na literatura. Nesse quesito, a obra junta-se a outras que se dedicam a preencher as lacunas dessa temática na ficção, uma vez que, como um “problema de gênero”, a homossexualidade feminina e temas lesbianos são tradicionalmente invisibilizados ou distorcidos, relegando-se as narrativas a um *locus* marginal, de subliteratura ou paraliteratura, como indica, por exemplo, o estudo de Cristina Ferreira-Pinto (1999). Outro estigma que paira sobre a literatura lesbiana é a erotização excessiva de cenas e personagens, herança da fetichização masculina, gestada na pornografia, sobre os corpos de mulheres que se relacionam erótica ou amorosamente com mulheres.

* Professora associada de Literatura Brasileira da Universidade Federal de Catalão (UFCAT), Goiás.

No entanto, o adjetivo presente na contracapa, como anúncio *a priori* de seus propósitos ou como portal que o leitor ou leitora deve atravessar com consciência do que pode vir a encontrar nos terrenos narrativos a serem explorados, não constitui uma indicação excludente para a recepção ou o público-alvo do texto, mas delimita a conformação identitária predominante nas personagens – no sentido que a identidade lésbica alcança na contemporaneidade – e as nuances das relações estabelecidas entre as mesmas. Trata-se de uma escritura que cria vozes narrativas que expressarão subjetivamente seus afetos, com suas falas não intermediadas nem por autoria nem por narração masculina. Recompôr essas vozes-mulheres, em termos da relação entre projeto estético-literário e político, significa comprometer-se também com a representatividade de um segmento social de mulheres nem sempre contemplado pelas principais bandeiras feministas.

Anunciada no título, a ideia de *oficina*, de trabalho de construção ou conserto, contínuo trabalho entre os dias e o tempo, indica que, para a maioria das personagens, estar no mundo como uma mulher que ama mulheres será algo como um devir, processo incessante de fazer-se e refazer-se no encontro com a outra. O conto homônimo ao título, por exemplo, acompanha um amor através do tempo, demarcando, na escolha de um estilo que poderia ser considerado neogótico, essas fissuras temporais e sociais por meio das quais o sujeito lésbico se estabelece em uma sociedade predominantemente heteroafetiva. Ao viajar pelo tempo, encontrando-se em épocas diversas, Carol e Valentina precisam justamente vencer o desejo de autoaniquilação e desistência, para se encontrarem definitivamente sem novas e sofridas separações. Talvez essa metáfora de um tempo vagaroso, mexendo lentamente suas engrenagens

oficinais, seja a expressão dos mesmos percalços que a literatura de expressão lesbiana encontra no campo literário.

As dezesseis narrativas, que transitam entre contos propriamente ditos, em que predomina o enredo linear, com fabulação e intriga definidas, e outros textos mais híbridos, que oscilam entre a crônica e o depoimento reflexivo, acompanham as existências de mulheres que se encontram e se desencontram, tendo como fio condutor dessa intrincada trama de acertos e desacertos os modos de ser dos afetos, o amor como costura de vidas e almas.

O tom, que às vezes pode soar um tanto romântico ou idealizado para uma leitora mais cética, com a projeção de encontros de corpos e mentes de modo a configurar o que Georges Bataille, em seu clássico ensaio filosófico *O erotismo* (2013), denominou continuidade erótica, como em “Vishnu”, no próprio “Oficina”, ou em “A ilha de Marta”, pode ser transmutado em voraz ironia ao se contrapor aos ajustes demandados pelas rígidas amarras sociais, como em “18 de maio”, ou em fino e elegante desalento, como em “Eu não te amo mais” e “As coisas que o amor diz”. As narrativas podem também se expressar como a dolorosa trajetória de transformação de si, como em “Uma vida dividida” e “Dá licença, Adélia”, ou como materialização da violência contra sujeitos cujos corpos são considerados abjetos, como nos alerta Judith Butler (2003) a respeito do corpo lésbico, ao modo do estupro corretivo em “Luta pela sobrevivência”.

O corpo das mulheres, fadado ao silenciamento em uma sociedade patriarcal e falocêntrica, bem como em um campo literário heterossexista, é demonizado e monstrualizado, colocado em disputa e rivalidade com outros corpos-mulheres, como bem expressa “Carta de Medusa”, missiva em que a voz da mulher metamorfoseada em Górgona se dirige a Atena para cobrar-lhe explicações e apresentar

à deusa outras perspectivas sobre sua punição e assassinato: “você o protege para que ele possa vir sorrateiro destruir-me durante o meu sono, mas ele não vai me decifrar, não vai me vencer” (Azevedo: 2018, 140). E o questionamento maior: “E se eu, antes e sempre, preferisse deitar-me com você? Por que você não me viu? Por que me fez monstro e perdoou um deus estuprador?” (p. 138). A força das palavras de Medusa ecoa sobre quem lê e faz perguntar: até quando as mulheres pagarão pela beleza? Até quando as mulheres pagarão pelas relações heterossexuais impositivas? Até quando mulheres lésbicas pagarão com a solidão, com o desamor e o sofrimento por serem consideradas abjetas e inaceitáveis, até mesmo pelas próprias mulheres moldadas pelos valores masculinos?

A leveza e casualidade com que se dão alguns encontros nas teias narrativas dos contos talvez indique justamente essa necessidade de que os relacionamentos e as pessoas não heterossexuais não sejam tratados como uma excrescência social e moral, pessoas cujo amor não pode ser nomeado ou revelado à luz do dia ou à luz das palavras. Amores lesbianos são amores, sem adjetivos ou caracterizações que os margeiem ou isolem como algo incomum ou estranho, são parte da existência dos seres, como “experiência interior”, nos dizeres de Bataille (2013), e parte constitutiva da subjetividade dessas mulheres.

Talvez a inserção desses amores na banalidade do cotidiano, como quando se conhece uma nova colega de trabalho ou se pede uma vela emprestada a uma vizinha, seja um dos maiores méritos de *Oficina do vagaroso tempo*. Amores entre iguais, sempre considerados tão diferentes por uma sociedade heteronormatizada – afinal sexualidades e afetividades que prescindem do falo são vistas como anormais pela sociedade –, são retratados naturalmente, como amo-

res entre indivíduos que não são doentes nem pecaminosos. Pelo contrário, a delicadeza com que esses encontros são narrados pode contrastar com a crueza ou objetividade das relações em tempos de *tinder*, *grindr*, *femme* e outros aplicativos, ou mesmo revelar certa nostalgia da continuidade perdida. Afinal, por que não vislumbrar um mundo em que finais felizes sejam possíveis?

Talvez mesmo por isso, *Oficina do vagaroso tempo* seja um livro necessário, porque pode frustrar as expectativas por certo erotismo lésbico baseado na sexualização excessiva das relações entre iguais, distorcidas quase sempre pela sociedade moralista; ou a expectativa por desfechos sempre trágicos, como espelho da realidade violenta que circunda a população LGBTQI+.¹ Para concluir, o adjetivo lésbico, presente na contracapa, em vez de limitar ou direcionar, pode cumprir paradoxal função, pois, como diria Maria Teresa Andruetto, “a literatura não é necessariamente o lugar onde encontrar o igual, às vezes, é a única janela para se debruçar sobre o diferente” (2012, 75).

¹ A sigla é uma tentativa de abarcar as diversas possibilidades identitárias que se deslocam da matriz heterossexual e das identidades normativas: lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, transgêneros, travestis, queer, intersexuais e todos os sujeitos identificados como não binários.

Referências

- ANDRUETTO, Maria Teresa. *Por uma literatura sem adjetivos*. Tradução de Carmem Cacciarro. São Paulo: Pulo do Gato, 2012.
- AZEVEDO, Glória. *Oficina do vagaroso tempo*. Rio de Janeiro: Autografia, 2018.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- FERREIRA-PINTO, Cristina. “O desejo lesbiano no conto de escritoras brasileiras contemporâneas”. *Revista Iberoamericana*, pp. 405-21, jun. 1999. Disponível em: <https://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6082/6258>. Acesso em 01 jun. 2019.

Uma crônica da barbárie

Sobre lutas e lágrimas: uma biografia de 2018,
de Mário Magalhães

Rodrigo Jorge Ribeiro Neves*

“um tempo que exige indignação”

Mário Magalhães

Walter Benjamin, na tese IX de seu ensaio “Sobre o conceito de história” (1940), analisa um dos quadros mais instigantes de Paul Klee, o *Angelus Novus* (1920). Segundo o filósofo alemão, a figura alada de Klee, com seu rosto voltado para o passado, seria como “o anjo da história”. Enquanto enxergamos “uma cadeia de eventos”, “ele enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés” (Benjamin: 2005, 87). De costas para o futuro e impelido por uma tempestade, não consegue fechar as asas, para que possa “despertar os mortos e juntar os destroços”. Se, para Benjamin, “o que nós chamamos de progresso é essa tempestade”, talvez o que chamamos de democracia sejam essas asas.

Essa foi uma das primeiras imagens que me ocorreu ao terminar o livro do escritor e jornalista Mário Magalhães, *Sobre lutas e lágrimas: uma biografia de 2018*, que apresenta ainda uma espécie de

* Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal Fluminense (UFF), é pós-doutorando no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).

segundo subtítulo em sua contracapa e abaixo do primeiro subtítulo, em fonte menor, na folha de rosto: “o ano em que o Brasil flertou com o apocalipse”. O que, em um primeiro momento, pode parecer apenas impasse editorial na definição do título reflete, na verdade, o intrincado substrato com o qual o escritor se ocupa na concepção da biografia. Em uma estratégia paratextual para encontrar a síntese de um dos anos mais conturbados do Brasil pós-redemocratização, Mário nos oferece multifacetadas perspectivas de uma realidade ainda difícil de apreender.

Embora o ano de 2018 possa ser evocado nas memórias de qualquer indivíduo que estivesse um pouco atento ao país, alguns eventos inevitavelmente nos escapam, seja pelo volume implacável de informações, seja pelo escoamento desses tempos líquidos baumanianos, o que nos leva a fazer escolhas e aproximações do que julgamos relevante para compreender o panorama geral. Afinal, qual seria a relação do extermínio de macacos-prego motivado pelos boatos de que eram os transmissores do surto da febre amarela com a prisão do ex-presidente Lula? Ou das quedas histriônicas do jogador Neymar Jr. nos jogos da Copa do Mundo na Rússia com o incêndio do Museu Nacional no Rio de Janeiro? Ou ainda a greve dos caminhoneiros em todo o território nacional com a suposta existência do plano URSAL (União das Repúblicas Socialistas da América Latina)? Mas são justamente estes e outros acontecimentos que servem de matéria-prima a Mário Magalhães para elaborar o perfil do biografado.

Em um primeiro momento, pode causar espécie ao leitor o gênero atribuído pelo autor a *Sobre lutas e lágrimas*. Como seria possível a biografia sobre um ano, mera convenção de registro do tempo? No entanto, Mário Magalhães não é nenhum iniciante na empreitada. Em 2012, publicou a biografia *Marighella: o guerrilheiro*

que incendiou o mundo, em que reconstitui a vida de uma das figuras mais emblemáticas da luta contra a ditadura civil-militar no Brasil, que acaba de ganhar uma adaptação cinematográfica por Wagner Moura. Escrito com prosa envolvente e um volume notável de informações documentadas, o livro sobre Carlos Marighella já coloca Mário Magalhães na galeria dos nossos grandes biógrafos. No momento, dedica-se a biografar Carlos Lacerda, um dos personagens mais controversos da história da nossa República.

Não é a primeira vez que os campos do jornalismo e da literatura se articulam para lidar com eventos de tal complexidade, consequências de condições orgânicas que traçaram os rumos da sociedade em determinado momento histórico. Em 1989, Zuenir Ventura retratou o ano de 1968 em obra que se tornou referência. Com o subtítulo “o ano que não terminou”, Ventura confere àquele período específico um estatuto que ultrapassa os limites do registro convencional do tempo, a partir de figuras e situações representativas. Um “ano-personagem”, como ele o define. A continuidade anunciada no subtítulo do livro não é apenas licença poética, mas uma tentativa de resgatar os fios soltos dos acontecimentos aparentemente desconectados e compreendê-los como elementos de um retrato em permanente transformação. Afinal, como nos lembra Antonio Candido (2018), “o tempo é o tecido da nossa vida”.

Assim, Mário Magalhães enreda a tessitura narrativa de “um ano que tão cedo não vai terminar”. Apesar do tributo à obra de Zuenir Ventura no título de sua introdução e na cena de abertura do livro, com o *réveillon* romântico entre o casal Marielle Franco e Mônica Benício, Mário se expõe a um desafio ainda maior ao se confrontar com seu “ano-personagem” ainda recém-nascido, dando seus primeiros passos e balbuciando suas primeiras palavras, pois os

relatos que compõem o livro “foram escritos a quente, no olho do torvelinho. Com periodicidade quase sempre semanal, discorrem sobre os acontecimentos que nos abalaram logo que sucediam” (2019, 17).

Sobre lutas e lágrimas compõe-se de 43 capítulos. A maioria deles partiu de artigos publicados inicialmente no jornal on-line *The Intercept Brasil*. Apenas oito são inéditos. Segundo Mário, os textos combinam, além do ensaio, os gêneros jornalísticos do artigo, da crônica e da reportagem. Nessa mistura, os textos acabam também tangenciando o conto em alguns momentos, tanto pelo domínio do escritor em construir estruturas narrativas que aproximam os relatos da narrativa curta quanto pelas situações narradas em si, que, mesmo atestada a referencialidade, nos soam absurdas e aparentemente possíveis apenas no universo ficcional. Ciente do impasse, Mário Magalhães escolhe como uma das epígrafes da biografia estes versos do poeta Antonio Carlos Secchin, do livro *Desdizer*: “O real é miragem consentida, engrenagem / da voragem, língua afiada da linguagem / contra o espaço que não peço. O real é / meu excesso”.

Miragem. Voragem. Vertigem. A democracia brasileira já desfalecia desde eventos anteriores ao ano passado, mas o momento mais dramático do colapso se concentra nos 12 meses em que se debruça Mário Magalhães em sua biografia, cujas entradas em cada um dos capítulos nos remetem a outro gênero, o diário íntimo. Não que o escritor se dedique à escrita confessional, apesar de admitir a ótica particular: “Conto o que testemunhei, vivi, senti e pensei” (2019, 18). Como jornalista e por adotar alguns gêneros dessa atividade na concepção dos capítulos, as datas, evidentemente, aparecem como um dos elementos compositivos desse tipo de texto. Com o cabeçalho em destaque após o respectivo título de cada capítulo, criamos uma expectativa de estarmos em terreno íntimo da escrita

diarística, que se dissipa ao longo da leitura. Contudo, as fronteiras entre os gêneros são tênues, bem como as perspectivas de cada leitor diante das estratégias narrativas do escritor.

Se, por um lado, acompanhamos a narração em terceira pessoa, com algum distanciamento crítico do narrador, por outro, compartilhamos com ele a inquietude, o assombro e a indignação diante dos eventos, já que são textos escritos “a quente”, “um livro indignado de um tempo que exige indignação”. Além disso, as esferas do público e do privado se deterioraram ainda mais, e o conceito de pós-verdade se incorporou nos meios de produção e transmissão de dados, atuando decisivamente nos resultados do principal pleito eleitoral do país. Nesse sentido, aponta Mário: “Quando mentira e verdade se confundem, não se reconhece nenhuma delas. O Brasil em transe relativizou até a verdade factual” (2019, 22). Ou, como diria uma banda de rock, na voz do poeta: “Pequenas poções de ilusão / Mentiras sinceras me interessam”.

No fio da lâmina, entre esses dois gumes da realidade, acompanhamos uma longa galeria de personagens, mas, segundo o escritor, três são os protagonistas do livro: Marielle Franco, Jair Messias Bolsonaro e Luiz Inácio Lula da Silva. Talvez possamos eleger mais um: a Internet, por meio das redes sociais e dos aplicativos de mensagem, um dos personagens mais decisivos nos rumos que o ano de 2018 tomou. Difícil dizer em que grau sua atuação ofuscou a performance dos demais, mas sua presença interferiu de maneira efetiva nas vidas de todos e na estrutura da própria sociedade.

Logo no primeiro capítulo, “Sintomas da doença”, temos a narração de um dos episódios mais bárbaros de 2018, influenciado pela propagação de boatos pelas redes sociais: “Centenas de animais apareceram esfaqueados, apedrejados, queimados, envenenados,

alvejados por espingardas de chumbinho e espancados com paus e ferros. Todos mortos” (2019, 44). O extermínio fora praticado por indivíduos que acreditavam que os macacos eram os transmissores da febre amarela, que causou a morte de 483 pessoas entre julho de 2017 e julho de 2018, um salto de 229% em relação ao mesmo período imediatamente anterior, segundo dados trazidos pelo jornalista. Ocorre que os macacos eram igualmente vítimas do mesmo vírus que se alastrava entre a população brasileira. Passaram a ser vítimas também da bestialidade e ignorância dos seres racionais.

No mesmo período, canais de vídeos no YouTube divulgavam informações de que as vacinas eram tão letais quanto a doença, ou que pessoas saudáveis nunca contrairiam o vírus. Uma horda de milhões de internautas endossou com seus *likes* esses surtos virtuais, como se estivéssemos em uma reedição da Revolta da Vacina. De acordo com Mário, os “sintomas da febre amarela se manifestam de três a seis dias depois da infecção. Vêm febre, calafrios, fadiga, dores no corpo. Brutalidade e ignorância [...] são sintomas de outros distúrbios” (2019, 47).

As redes e aplicativos de mensagem aparecem em quase todos os capítulos, mas é no capítulo 32, “Tsunami eleitoral”, de 10 de outubro, quarta-feira, que eles assumem um protagonismo sem precedentes nos rumos da nossa democracia. Nos EUA, contribuíram para a eleição do republicano Donald J. Trump como presidente, tendo importante ajuda de um estrategista habilidoso e com um projeto ideológico muito bem definido, o ultradireitista norte-americano Steve Bannon. Não foi por acaso o encontro deste com um dos filhos de Jair Bolsonaro, como ressalta a biografia. A experiência com a Cambridge Analytica e a violação de dados de milhões de usuários no Facebook revelaram-se bem-sucedidas. Se

funcionou na maior potência do Ocidente, por que não funcionaria no principal país da América Latina?

A atividade crescente de *bots* e perfis *fake* em redes sociais como Facebook, Instagram e Twitter pode ter alcançado êxito na disseminação de muitas notícias difamatórias, mas, para Mário, todos juntos não tiveram o mesmo alcance do WhatsApp. Além de o percentual elevado de eleitores do capitão reformado se informarem por este aplicativo, ele “restringe controles sobre o seu tráfego. Preserva o anonimato, obsta o rastreamento de boatos e armações. Dificulta a difusão de informações pelo jornalismo profissional. Grupos de ‘Zap’ persuadem e fazem cabeças. Neles, é mais fácil uma mentira enredar mais incautos” (2019, 305).

O coletivo francês Tiqqun, em 2001, já nos alertava da configuração desse mecanismo. Para ele, o “poder cibernético” gerencia o vivo como informação, como dado: “O sistema de comunicação será o sistema nervoso das sociedades, a fonte e o destino de todo poder. *A hipótese cibernética enuncia, assim, nem mais nem menos, a política do ‘fim do político’*. Representa tanto um paradigma quanto uma técnica de governo”¹ (Tiqqun: 2001, 234-5; tradução minha).

O assassinato de Marielle Franco, em 14 de março (capítulo 7), a prisão de Lula, em 7 de abril (capítulo 10) e o resultado do segundo turno das eleições presidenciais, em 28 de outubro, que deu vitória a Jair Bolsonaro (capítulo 35), tiveram consequências que reverberam até os dias atuais e ainda persistirão por longo período, como bem destaca o livro. A mobilização das redes sociais em cada

¹ No original: “Le système de communication sera le système nerveux des sociétés, la source et la destination de tout pouvoir. *L’hypothèse cybernétique énonce ainsi, ni plus ni moins, la politique de la ‘fin du politique’*. Elle représente à la fois un paradigme et une technique de gouvernement”.

um dos eventos não atua de maneira isolada, pois, de certa forma, a ruptura civilizacional ocorrida desde o primeiro capítulo, com a execução bestial dos primatas, não era apenas um fato isolado, mas os sintomas de uma sociedade que não se enxergava mais no espelho e se agarrou a uma espécie qualquer de rosto. Por isso, mais do que Jair Bolsonaro, é o chamado bolsonarismo o que vemos sendo gestado ao longo do ano, se retroalimentando do antipetismo e outros fantasmas vermelhos.

Mário Magalhães destrincha com precisão ficcionista, mais do que cirúrgica, os elementos que foram dando corpo ao bolsonarismo, através da concatenação de dados referenciais e de um olhar agudo sobre os fatos, costurados por recursos ficcionais na construção de histórias, que o escritor realiza com grande eficiência. Desde a benção dos militares ao “mau militar”, nas palavras de um ex-presidente da ditadura, Ernesto Geisel, até a composição do corpo ministerial do seu governo, Jair Bolsonaro tem a sua ascensão reconstituída por Mário Magalhães a partir de episódios decisivos na consolidação do bolsonarismo. Acompanhamos uma trajetória que substancializa sentimentos difusos de uma parte da sociedade brasileira que saiu às ruas em junho de 2013, elegendo, por meio das regras democráticas, o candidato que reiteradamente se colocava contra elas. Eis um dos paradoxos da democracia.

Como no poema “Notícias da cidade sitiada”, de Zbigniew Herbert, Mário assume uma tarefa difícil ao relatar, com rigor e alguma angústia, o prelúdio de uma devastação em todos os níveis diante dos seus olhos. No lugar do desespero, porém, impõem-se com força as interrogações da primeira epígrafe do livro, extraída de *Hibisco roxo*, de Chimamanda Ngozi Adichie, último livro que Marielle Franco leu antes de ser assassinada: “E quando é que nós

vamos protestar, é? Quando os soldados virarem professores e os alunos tiverem de ir às aulas com armas apontadas para a cabeça? Quando nós vamos protestar?”

Referências

- BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: LÖWY, Michael. *Aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant [tradução das teses], Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.
- CANDIDO, Antonio. “Palestra na inauguração da biblioteca [da Escola Nacional Florestan Fernandes, do MST]”. São Paulo: Centro Sérgio Buarque de Holanda de Documentação e História Política, Fundação Perseu Abramo, 24 jul. 2018. Disponível em: <<https://fpabramo.org.br/csbh/palestra-na-inauguracao-da-biblioteca-por-antonio-candido/>>. Acesso em: 10 jul. 2019.
- MAGALHÃES, Mário. *Sobre lutas e lágrimas: uma biografia de 2018, o ano em que o Brasil flertou com o apocalipse*. Rio de Janeiro: Record, 2019.
- TIQQUN. “L’Hypothèse cybernétique”. In: *Tiqqun: organe de liaison au sein du Parti imaginaire – zone d’opacité offensive*. Paris: Les Belles-Lettres, 2001, pp. 223-339.