

Junho | 2020

ISSN 1984-7556

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

23



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

ENSAIOS

PASCOAL FARINACCIO

LUIZ COSTA LIMA

LUÍS CARLOS S. BRANCO

LETÍCIA VALANDRO

ANDRELIZE CONCEIÇÃO DA SILVA CALHEIROS

ERICA GAIÃO

SANDRINE ROBADEY HUBACK & VINICIUS CARVALHO PEREIRA

FLÁVIA CRISTINA DE ARAÚJO GUEDES

ENTREVISTAS

RONALD AUGUSTO

por Elen Rodrigues Gonçalves

WILSON ALVES-BEZERRA

por Vitor Cei

RESENHAS

HELENA ARRUDA

SUÊNIO CAMPOS DE LUCENA

VERÔNICA FILÍPOVNA

MARIO CESAR NEWMAN DE QUEIROZ

Junho | 2020

ISSN 1984-7556

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

23



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

Láise Ribas Bastos, 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

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

Ensaaios

A vivacidade dos ambientes e das coisas nos contos de
Breve cartografia de lugares sem nenhum interesse,
de Marcílio França Castro

Pascoal Farinaccio

17

Oswaldo Martins: o vazio positivo

Luiz Costa Lima

35

O deus carnal de Walmir Ayala

Luís Carlos S. Branco

63

Linguagem e representação em *Ó*, de Nuno Ramos

Letícia Valandro

81

As consequências do deslocamento nas personagens Antonin
Artaud, de *Viagem ao México*, e Max Aurach, de *Os emigrantes*

Andrelize Conceição da Silva Calheiros

103

Ecos filosóficos: o personagem conceitual de Sérgio Sant’Anna

Erica Gaião

121

Uma análise do feminino em “A ceia”, de Lygia Fagundes Telles

Sandrine Robadey Huback

Vinicius Carvalho Pereira

141

A narrativa histórica em Zulmira Ribeiro Tavares:
“Cortejo em abril”

Flávia Cristina de Araújo Guedes

165

Entrevistas

Ronald Augusto
por Elen Rodrigues Gonçalves
191

Wilson Alves-Bezerra
por Vitor Cei
207

Resenhas

Nel mezzo del cammin, olhos bruxos
Olhos bruxos, de Eliezer Moreira
Helena Arruda
225

Para além do erótico e do anedótico
O himeneu, de Sylvio Back
Suênio Campos de Lucena
235

O testemunho das musas
Quase poesia: talvez abismo, de José Adriano Alves
Verônica Filíppovna
241

10 mulheres, 10 poetas do *slam*
Empoderamento feminino, Emerson Alcalde (org.)
Mario Cesar Newman de Queiroz
247

APRESENTAÇÃO

Laise Ribas Bastos*

Resultado de um bonito trabalho em equipe, a execução deste projeto editorial procura dar conta das possíveis diversidades no âmbito do debate sobre a literatura hoje. Tal empenho requer critério, alguma perspicácia e, principalmente, uma ampla noção de coletividade. Sem ela, é possível que a percepção e a afirmação de um pensamento plural, tão caro e próprio ao fazer e pensar literário, não se sustentem. Nesse movimento, notadamente expresso nos ensaios que compõem a presente edição, salienta-se o olhar ampliado acerca de uma ideia de literatura e de contemporâneo, duas orientações fundamentais para o percurso de nossa revista.

Em entrevista concedida a Lya Cavalcanti na rádio do Ministério da Educação e Cultura, Carlos Drummond de Andrade falou sobre certa atemporalidade que define a natureza literária. Lembrou que o mais importante na literatura é “a aproximação, a comunhão que ela estabelece entre seres humanos, mesmo à distância, mesmo entre mortos e vivos. O tempo não conta para isso”. E mencionou a possibilidade de sermos todos contemporâneos de Shakespeare e Virgílio, por exemplo, “amigos pessoais deles”.

Na literatura, o gesto anacrônico indicado na declaração do poeta desdobra-se por meio do repertório mobilizado na escrita de cada autor, seja em poema, conto, crônica, fragmento, ou na confluência de todos eles, dando vez, direta ou indiretamente, às ques-

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

tões de nosso tempo. Muitos dos ensaios publicados neste número parecem lembrar, de alguma maneira, exatamente essa concepção alargada da literatura e de sua contemporaneidade, então registrada por Drummond. Especialmente quando vislumbrar o contemporâneo significa, também, encontrar meios de dirigir a luz da crítica para aquilo que, em nossos dias, e por alguma razão, somos, ou estamos, impedidos de perceber. Nesta edição, os trabalhos de Walmir Ayala e Zulmira Ribeiro Tavares são dois dos muitos exemplos desse movimento.

Ensaaios

A seção de ensaios é aberta com o texto de Pascoal Farinaccio e uma leitura atenta e delicada dos contos de Marcílio França, em seu livro *Breve cartografia de lugares sem nenhum interesse*. Tomando como ponto de partida o pensamento de James Hillman, o ensaio investiga o quanto a materialidade do mundo exerce força e impacto sensorial sobre nós, nossas experiências de agora e de antes; ou, ainda, como é possível “ver de novo, ver o mesmo com novos olhos, rever com atenção”, provocar o leitor a estranhar as coisas a partir das inúmeras possibilidades e facetas da visão. Segundo Pascoal Farinaccio, *Breve cartografia de lugares sem nenhum interesse* expressa uma “resistência a um olhar descurado e apressado sobre lugares e coisas”.

Já no horizonte da poesia, Luiz Costa Lima nos brinda com um estudo crítico acerca das especificidades e formas do vazio na obra de Oswald Martins. Com a argúcia e a bagagem de leitura que conhecemos, oferece uma investigação minuciosa e precisa dos poemas que compõem os muitos livros do talentoso poeta mineiro, há muito radicado no Rio de Janeiro.

Luís Carlos S. Branco permite rever alguns aspectos da heterogênea e extensa obra de Waldir Ayala, escritor de poucas ou limitadas menções na historiografia literária brasileira, conforme assinala o autor. “O deus carnal de Waldir Ayala” orienta-se em dois movimentos: o primeiro em torno da poesia, e o segundo, do romance *À beira do corpo*, ambos apontando para a singularidade da obra do escritor.

“Linguagem e representação em *Ó*, de Nuno Ramos” propõe um estudo alicerçado na inserção contemporânea da obra do artista e escritor, principalmente no que diz respeito à multiplicidade de gêneros que a caracteriza, configurando um modo de encontrar dicções apropriadas às particularidades de nosso tempo. O ensaio de Letícia Valandro evidencia o tratamento especial dado à linguagem quando alçada a elemento e procedimento central na narrativa. O ensaio opera, ainda, um segundo e feliz movimento que visa aproximar a obra de Nuno Ramos à escrita de Clarice Lispector, ambas fundamentadas na noção de “escritas neutras”, conforme desenvolvido por Roland Barthes.

Andrelize Conceição da Silva Calheiros apresenta um percurso acerca da desterritorialização em *Os emigrantes*, de W. G. Sebald, e em *Viagem ao México*, de Silviano Santiago, sendo o pensamento de Deleuze e Guattari determinante para a leitura empenhada no ensaio. A análise proposta discute, ainda, as implicações dos diferentes deslocamentos (físicos, psicológicos, internos ou externos) que envolvem os personagens das duas obras. Esses deslocamentos funcionariam, pois, ora como matéria narrativa, ora como procedimento de escrita, incidindo de modos diversos nas relações com o outro e com seu próprio tempo.

O problema do “personagem conceitual”, inspirado pelas estratégias narrativas do conto “Aula”, de Sérgio Sant’Anna, é analisado no ensaio de Erica Gaião. Mais uma vez, Deleuze e Guattari norteiam o estudo, cuja perspectiva, sempre focada na escrita ficcional do autor, leva a reflexões importantes tanto para a filosofia quanto para a literatura.

Ainda no território da ficção, Sandrine Robadey Huback e Vinicius Carvalho Pereira propõem analisar o conto “A ceia”, de Lygia Fagundes Telles, como uma escrita capaz de tensionar, reelaborar e, mesmo, subverter as representações e imagens do feminino há muito cristalizadas na sociedade.

Trata-se de outros modos de elaboração da alteridade, das relações com o tempo e com o meio expressos na abordagem da obra de Lygia Fagundes Teles, e que não deixam de pautar, também, o último ensaio. Flávia Cristina de Araújo Guedes apresenta uma discussão a respeito do conto “Cortejo em abril”, de Zulmira Ribeiro Tavares, apoiada, de modo especial, nas relações inextrincáveis entre literatura e história.

Entrevistas

Dentre tantos aspectos inerentes ao fazer literário, Wilson Alves-Bezerra chama a atenção para a relação entre o mercado literário e editorial e o processo de escrita, aspectos completamente distintos e que muitas vezes se mesclam quando a literatura se torna, de modo exclusivo, festiva e celebratória: “nada como um belo fracasso inaugural e um tempo longo de silêncio e elaboração para poder começar outra vez, de outra forma e noutra posição”, afirma. Além disso, o duplê de professor e escritor estimula uma pertinente reflexão sobre a relação entre a literatura e a situação política de

nosso país, especialmente quando há consequências duramente percebidas no cotidiano das universidades. Na breve conversa sobre seus livros, destaca a realidade cultural que cerca a relação com a literatura, tanto do ponto de vista da escrita (sua produção), quanto da leitura (sua recepção).

Já o poeta Ronald Augusto avalia a importância de um “apetite da linguagem” definidor do regime de criação poética e fruto de uma investigação crítica da tradição, revista, estudada e então potencializada no poema. Nesse processo, salienta-se também a biblioteca mobilizada para o empreendimento poético. Ronald Augusto lembra que se trata, o tempo todo, de uma leitura ativa e criativa, manifestada pelo “poeta-leitor”, aquele que se vê, quase permanentemente, diante de um desconforto e lançado a um desafio – essa tarefa própria da poesia. É importante destacar ainda a defesa do caráter cambiante e movente do fazer poético, bem como, numa nítida retomada de Ezra Pound, a defesa da reorientação de toda a ideia de invenção que pode e deve pautar o trabalho com a poesia.

Um dos importantes questionamentos feitos por Ronald Augusto diz respeito à necessidade de assimilação de certa tradição literária no exercício da poesia. Menciona essa condição como “uma exigência” em relação a seu próprio trabalho e à produção de nossos dias, pois se sente mais próximo de Dante, Mallarmé ou Cruz e Sousa do que de seus pares. Suas reivindicações não deixam de ecoar o depoimento de Carlos Drummond de Andrade indicado no início deste texto de apresentação. Ainda mais quando se trata de exigência e responsabilidade *da poesia*, nos termos em que nos diz Jean Luc-Nancy: a perfeição do poema reside na “responsabilidade da linguagem”, isto é, sua permanente articulação do sentido, com

a consciência de que ele, o sentido, só se realiza precisamente nesse movimento – ao que podemos acrescentar: e no espaço das incertezas, dúvidas e pesquisas constantes.

Resenhas

“*Nel mezzo del cammin*, olhos bruxos”, resenha de Helena Arruda, expõe algumas estratégias que fazem a presença de Machado de Assis atravessar o romance *Olhos bruxos*, de Eliezer Moreira. E a ideia de atravessamento se dá exatamente pelos diferentes ângulos da interferência de Machado: tanto a partir do efeito de leitura, como dos recursos narrativos, Machado de Assis percorre o título do romance e os diversos procedimentos articulados na escrita de Eliezer Moreira.

“Para além do erótico e do anedótico” trata do provocativo *O himeneu*, do escritor, cineasta e roteirista Sylvio Back. Suênio Campos de Lucena, autor da resenha, sugere um deslocamento da ideia de erotismo inicialmente – e aparentemente – presente no livro.

Duas perspectivas poéticas se manifestam nos livros apresentados nas resenhas seguintes. “O testemunho das musas”, de Verônica Filíppovna, nos coloca em contato com o movimento espiralado das imagens dos poemas de José Adriano Alves. Segundo a analista, o tratamento dado ao poema consegue alçar a poesia a infinitos universos e sentidos particulares e individuais – *talvez abismos*, diz o título do livro –, cujo ponto de partida parece sempre relacionado à consciência do labor poético, do exercício da palavra e da imagem a cada verso.

Em “10 mulheres, 10 poetisas do *slam*”, Mario Cesar Newman de Queiroz nos convida a conhecer o universo da palavra-performance e do empenho coletivo presente em *Empoderamento feminino*,

antologia de 10 poetas do *slam* no Brasil. A resenha sugere a abertura de uma outra cena de leitura com o trânsito da palavra falada para a reunião dos poemas em livro.

ENSAIOS

REFLEXÕES DE FÔLEGO

A vivacidade dos ambientes e das coisas nos contos de *Breve cartografia de lugares sem nenhum interesse*, de Marcílio França Castro

Pascoal Farinaccio*

O filósofo e psicólogo junguiano James Hillman dedicou boa parte de sua reflexão teórica à questão da *anima mundi*. Em ensaio justamente intitulado “*Anima mundi: o retorno da alma ao mundo*”, ele observa que “há alma em todas as coisas. Cada coisa de nossa vida urbana construída tem importância psicológica” (Hillman: 2010, 81). O autor define da seguinte maneira a *anima mundi*:

Imaginemos a *anima mundi* como aquele lampejo de alma especial, aquela imagem seminal que se apresenta, em sua forma visível, por meio de cada coisa. Então, a *anima mundi* aponta as possibilidades animadas oferecidas em cada evento como ele é, sua apresentação sensorial como um rosto revelando sua imagem interior – em resumo, sua disponibilidade para a imaginação, sua presença como uma realidade psíquica (Hillman: 2010, 89).

O mundo se apresenta a nós, em suas infinitas formas expressivas, como “uma fisionomia para ser encarada”:

* Professor associado de Literatura Brasileira na Universidade Federal Fluminense (UFF).

O mundo se revela em formatos, cores, atmosferas, texturas – uma exposição de formas que se apresentam. Todas as coisas exibem rostos, o mundo não é apenas uma assinatura codificada para ser decifrada em busca de significado, mas uma fisionomia para ser encarada. Como formas expressivas, as coisas falam: mostram as configurações que assumem. Elas se anunciam, atestam sua presença: “Olhem, estamos aqui” (Hillman: 2010, 90).

A “exigência imaginativa da atenção” colocada pelas coisas à nossa percepção indicia um “mundo almado”. O ato de imaginar o mundo precisamente “anima” o mundo, devolvendo-lhe suas “profundidades psíquicas”. À medida que as coisas ganham vida, elas chamam nossa atenção: “A alma do objeto une-se à nossa” (Hillman: 2010, 90). Iluminamos os objetos e somos simultaneamente iluminados por eles. Os objetos nos *falam*, prestam testemunho de si mesmos através da imagem que nos oferecem, e sua profundidade psíquica está na complexidade dessa imagem. Entende-se que essa profundidade psíquica é dada imediatamente na face das coisas – aqui, como poderia dizer o poeta Paul Valéry, “o mais profundo é a pele”. Leia-se o exemplo do autor:

Qualificar um prédio de “catatônico” ou “anorético” significa examinar o modo como ele se apresenta, seu comportamento em sua estrutura descarnada, alta, rígida, magra, sua fachada envidraçada, frieza dessexualizada, sua explosiva agressividade reprimida, seu átrio interior vazio seccionado por colunas verticais (Hillman: 2010, 92).

A atenção às qualidades sensíveis das coisas pode trazer vários benefícios ao homem contemporâneo. O principal deles é revivificar a relação do sujeito com o mundo material – à medida que vemos as coisas materiais também como realidades psíquicas, o mundo *retribui nosso olhar*, isto é, cria-se uma intimidade de que não estão isentos o interesse e a gratidão. A atenção aos detalhes, como também indica Hillman, gera um efeito de desaceleração. Recupera-se, por essa via, uma “atividade primária da alma”, qual seja, a de “formar noções verdadeiras das coisas a partir da observação atenta. É dessa observação atenta que depende o conhecimento” (Hillman: 2010, 100). Olhar com atenção, olhar detidamente, olhar uma segunda vez, significa, em seu sentido mais profundo, *respeitar* as coisas: “Respeitar é simplesmente olhar de novo, *respectare*, esse segundo olhar com o olho do coração” (Hillman: 2010, 110).

É preciso ter para com o mundo uma espécie de faro/percepção animal, guardar um silêncio animal, para bem encará-lo em suas possibilidades de significação: “como um gato alerta, um cão que aponta alguma coisa, uma lagartixa imóvel sobre o muro” (Hillman: 1999, 108; tradução nossa). Ficar em silêncio como um animal que observa alguma coisa. Esse ser animal em nós, que tem muito a ver com a parte infantil de nossa psique, pode aguçar nosso olhar e nos fazer ver – como tantas vezes a experiência da arte nos faz ver – o extraordinário no elemento ordinário cotidiano, de modo que alcancemos a sua porção de alma.

Um dos primeiros textos de *Breve cartografia de lugares sem nenhum interesse*, do escritor mineiro Marcílio França Castro, obra que passamos agora a analisar, alude precisamente a essa capacidade dos animais de apreender aspectos do mundo material que geralmente tendem a nos passar despercebidos. Em “Da dívida que

temos para com os cães” o narrador lembra-nos do habitual ato canino de “vasculhar e cheirar por aí, aparentemente sem propósito, os assoalhos e os cantos das ruas, as calçadas, os portões, os becos, os tocos de paus, as frestas, as grades e os ladrilhos” (Castro: 2011, 11). Daí vem a “dívida” que temos para com esses animais, pois eles vão construindo uma memória, que passa a ser também indiretamente nossa, relativa às coisas que estão ao rés do chão, sobre o qual, enfim, assenta o mundo:

Vão construindo lentamente em sua débil lembrança, saturada de cheiros e vultos, o mapa das superfícies rasteiras, se não fosse, pois, a memória dos cães, o mundo – não havendo mais quem o imaginasse ao rés do chão – simplesmente desmoronaria (Castro: 2011, 11).

Nessa perspectiva, poder-se-ia falar em uma *lição das coisas* dada pelos cães aos desatentos seres humanos; uma conquista de fatia do mundo que é ofertada pelos cães generosamente aos homens. Mas essa lição também pode ser ministrada, por outro lado, como uma espécie de dádiva que um homem entrega inadvertidamente a outro. É o que ocorre no conto intitulado “O testamento”. *En passant*, registremos que o livro de Murilo é composto por narrativas de diversos tamanhos; algumas mais longas podem ser consideradas sem sombra de dúvida como pertencentes ao gênero conto; outras narrativas são bem mais curtas, às vezes não ultrapassando um parágrafo em uma página, e tendo em geral um caráter bastante reflexivo, configurando-se mais propriamente como anotações de pensamentos diversos – quase sempre com grande poder de iluminação poética.

Em “O testamento”, o funcionário de um cartório é enviado pelo tabelião ao apartamento do Sr. Oto, um ancião, para fazer uma lista dos bens que deverão constar em seu testamento. Já bastante debilitado, sentado em uma cadeira de rodas, o Sr. Oto surpreende o funcionário com a listagem que este imediatamente começa a tomar nota em seu livro:

Uma escada de prédio vazia, a luz embaçada no quadrado do vitró.

A tarde inteira assentado no degrau, esperando a chave.

Uma casa abandonada na estrada para Curvelo. Um cachorro encostado no muro, olhando o carro passar. Todas as vezes o mesmo cachorro, que de repente levantava a pata e urinava.

Entardecer no pátio de manilhas. Um homem de paletó atravessa o lote com sua pasta, caminhando entre os tubos.

Caminhão de mudanças. Enquanto o motorista discute com o dono da loja, o carregador cochila no baú, entre o guarda-roupas e o fogão.

No fim da rua B, uma cerca de arame farpado, fácil de atravessar.

Uma canaleta morro abaixo, até o cimento. Depois de contornar o vestiário, a piscina. Assim se entrava no clube pelos fundos.

Uma lojinha de roupa íntima, o sol escaldante na calçada. A atendente debruçada sobre o balcão, esperando.

Uma casa moderna. Fachada clara, ângulos retos. Uma barra diagonal sustentando a cobertura do alpendre (Castro: 2011, 36-8; grifos do autor).

Citamos acima, salteadamente, alguns dos itens relatados pelo velho. São suas relíquias da memória, o que foi decantado pela

passagem dos anos e restou. São “bens” que, em princípio, apenas têm valor afetivo e são importantes para o próprio ancião. O que há de notável nessa lista, a nosso ver, é sua aderência extrema ao cotidiano humilde. Nos itens aparecem pessoas ordinárias (entenda-se: da vida ordinária do dia a dia) surpreendidas enquanto situadas no mundo concreto, a que a qualidade da descrição empresta plasticidade e beleza: a luz que atravessa o vitrô, baú, guarda-roupa, fogão, canaleta, piscina, balcão de loja, carro de mudança... A materialidade do mundo retorna com força e impacto sensorial nessas lembranças.

Ao final do conto, entretanto, notamos que esse acervo personalíssimo de bens começa a se tornar também um tesouro alheio. O sr. Oto morre e o funcionário do cartório prossegue em sua rotina de trabalho. Mas algo de transformador já se dera em sua alma e aos poucos o funcionário vai se dando conta disso. Diz que, deixando o cartório, tomou o hábito de fazer passeios a pé pela cidade. Parando numa lanchonete de esquina passa a observar o comércio, o movimento da calçada e uma infinidade de outras coisas:

Na frente da lanchonete, o trânsito corria devagar. Eu enchia o copo, os carros avançavam um pouco, um cachorro surgia do lado de lá da rua. O cachorro ia e vinha, rondando pedestres, cheirando a obra. Passava um ônibus, ele levantava a pata, urinava no torrão da brita. Na tarde seguinte, a cena se repetia (Castro: 2011, 41).

O que ocorreu em termos de transformação diz respeito a uma *nova atenção*, mais alerta e sensível, em relação à vida cotidiana, que passa a ser vista literalmente com novos olhos, certamente mais

respeitosos, lembrando o significado profundo de “respeito” a que já nos referimos atrás:

Comecei a prestar atenção nesses acontecimentos. Uma vez, descendo a avenida Amazonas, topei com um caminhão de mudanças atravessado na calçada (o porteiro do prédio discutia com o motorista). De relance, vi um homem deitado no baú, ao lado do fogão. Outro dia, contornando a praça em obras, enxerguei alguém dentro do terreno interdito. Um sujeito de terno, com a pasta na mão, buscava um atalho entre as manilhas. Aqui e ali, observando a cidade, tenho descoberto escadas, barrancos, garagens, becos e postos de gasolina (Castro: 2011, 41; grifo nosso).

Percebe-se facilmente que as coisas vistas pelo funcionário em nada destoam daquelas anteriormente vistas pelo ancião. O cotidiano como eterna repetição? Sem dúvida, pode-se dizer que a vida cotidiana é constituída de fatos corriqueiros que se repetem de forma mais ou menos parecida ao longo do tempo ou que simplesmente dizem respeito ao mundo dos animais: o cão que urina em algum lugar, um porteiro que discute com um motorista, alguém que atravessa um canteiro de obras com uma pasta na mão. Esclarece ainda o funcionário do cartório: “Discretamente e sem testemunhas, vou me tornando o herdeiro daquele testamento” (Castro: 2011, 41). Mas se os fatos são semelhantes, o olhar de quem os captura é sempre outro, e filtra a materialidade do mundo com uma sensibilidade única e não passível de repetição.

Parece-nos agora que podemos precisar melhor em que consiste afinal o valor desse testamento inusitado. O sr. Oto poderia ter

arrolado bens de valor econômico, mas preferiu citar fragmentos de memória do mundo conforme vivenciados por ele. Como se dissesse, de modo sutil e enviesado, que o que realmente importa na vida são essas pequenas experiências do cotidiano; próximo da morte, o ancião alerta ao jovem funcionário acerca do que haverá de permanecer como “bens” acumulados, como herança importante da jornada de um homem. “Comecei a prestar atenção nesses acontecimentos”. É justamente essa atenção que inicia para o funcionário a fundamental herança que o velho lhe transmitira sem maiores alardes.

Em depoimento para a série audiovisual “Literatura no boteco” – constituída de breves entrevistas de escritores brasileiros contemporâneos, concedidas sempre no espaço informal do boteco mineiro, e posteriormente divulgadas pela internet em páginas como Youtube e Facebook –, Marcílio França Castro observa que há uma característica comum nas narrativas que tem publicado em livro: a intencionalidade de “desacomodar o olhar do leitor” e, por essa via, “quebrar uma visão preestabelecida”. A intencionalidade é colocada em prática na prosa ficcional mediante o que ele denomina “realismo oblíquo”: “Esse tipo de narrativa é uma espécie de realismo oblíquo [...], um realismo que atravessa por um lado torto da história... um lado torto do real... é aquele lado que normalmente você não vê”¹.

O “realismo oblíquo”, que faz ver aquilo que normalmente não se vê, pode ser exemplificado, à perfeição, com o texto intitulado “São Paulo” de nossa *Cartografia*. Como se trata de um texto brevíssimo, podemos citá-lo aqui na íntegra:

¹ Castro, M. F. *Literatura no boteco. Episódio 4*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qavvWzaBMrY>. Acesso em: 30 de março de 2020.

Você não entende nada de São Paulo. O que menos importa aqui, meu amigo, é esse barulho, o tumulto dos carros e do metrô, a fúria conhecida dos pedestres. O que menos importa aqui é a agitação, a insônia, a loucura. O que importa nesta cidade, meu amigo, e não pode ser gravado nem fotografado, o que você tem de se esforçar para perceber – e faça isso como quem olha nos olhos de um búfalo – é o silêncio dessas estruturas (Castro: 2011, 81).

Temos aqui, mais uma vez, particularidades que já destacamos em suas narrativas. No centro da ficção, pulsa o convite para o exercício de um olhar “desacomodado”, que evita o “preestabelecido”. À imagem corriqueira da capital paulista, que compreende agitação, tumulto, pressa, loucura, o narrador contrapõe o “silêncio” das estruturas metropolitanas. Mas vai além disso: perceber a existência do silêncio na metrópole pressupõe uma atenção diferente. É algo que não pode ser gravado ou fotografado, pois vai além das possibilidades de captação por meios meramente técnicos. Esse silêncio, por assim dizer, só pode ser apreendido por um ouvido interno, por uma disposição da alma em animar ou reencantar o mundo ao redor. Não à toa, a narrativa faz sutil menção ao conto “O búfalo”, de Clarice Lispector, no qual, como em tantos outros contos da escritora, a personagem faz uma revisão da própria vida através da visão de elementos externos – nesse caso, o búfalo – que detona um movimento profundo de autorreflexão.

Ver de novo, ver o mesmo com novos olhos, rever com atenção é também o gesto fundamental que estrutura o conto “Os sapatos de Dejanira”. Nessa narrativa, um professor é obrigado a trocar de empregada doméstica após o falecimento de Joelma, que

fazia o trabalho de limpeza de sua casa há dez anos. Seguindo recomendação de uma amiga, o professor contrata Dejanira para assumir a função. O dado interessante do conto, para fins de nossa análise, é a transformação operada na percepção do professor em relação a seus objetos domésticos, que parecem ganhar nova visibilidade, nova vida, ao serem manipulados por Dejanira. A casa e seus pertences repentinamente parecem revestidos de uma face nova, ainda não contemplada:

No fim do dia, chegando de volta da faculdade, tive a sensação de penetrar na casa de outra pessoa [...]. Antes de deitar, seguindo o hábito, fui à cozinha beber um gole de água e verificar as janelas. *Pela primeira vez*, me dei conta de que possuía um quarteto de vassouras; elas tinham saído do quartinho e agora apareciam à vista, agrupadas ao lado da máquina de lavar, como um pelotão assustado. No murinho da área, uma fileira de garrafas vazias compunha *um painel também novo e colorido* (Castro: 2011, 114; grifo nosso).

Notoriamente, a passagem citada dá notícia de uma situação inédita, de uma transformação na percepção da própria casa pelo narrador-morador em pauta: “pela primeira vez”, “e agora apareciam à vista”, “um painel também novo e colorido”. Adentra-se o reino da novidade. Mas uma novidade – e aqui está o dado fundamental da situação – que surge do contexto velho, do já conhecido, do *déjà vu*. Ocorre um estranhamento, as coisas passam a ser vistas sob novo ângulo ou simplesmente passam, pela primeira vez, a ser vistas.

As transformações são operadas pela empregada doméstica segundo critérios que destoam dos hábitos enraizados

do professor: “Às vezes virava volumes de cabeça para baixo, às vezes enfiava uma lombada para a parede, deixando o corte à mostra” (Castro: 2011, 120). Deslocando-se e fazendo pequenas alterações no apartamento, Dejanira vai imprimindo em tudo o seu toque personalíssimo: “No seu ir-e-vir, Dejanira fazia a casa rodar, esticando e contraindo suas medidas, riscando sobre o chão um mapa particular” (Castro: 2011, 121). A remodelagem da casa pela empregada rende uma cena cômica: o professor, distraído, com um romance na mão, chuta um balde e escorrega no ladrilho. Dejanira o acode e sai com esta pérola: “As coisas são espertas, professor’, ela disse, depois de perguntar se eu não tinha quebrado nada” (Castro: 2011, 124).

Dejanira, como se percebe, tem uma sensibilidade especial para captar a *anima mundi*, conforme a entende James Hillman. Na superfície das coisas ela apreende as profundidades psíquicas que lhes correspondem: daí ela poder afirmar que as coisas são, por exemplo, “espertas”. Dejanira gostava de passar parte de seu tempo livre na área de serviço do apartamento para ali ficar pensando e desenhando em paz. Vai preenchendo aos poucos um caderno de desenhos com formas abstratas, mas que, segundo ela, têm como referência a própria área de serviço e o que há dentro dela. Por fim, deve-se dizer que Dejanira vê beleza onde ninguém vê, isto é, nas coisas mais ordinárias do cotidiano:

“Olhe bem”, continuou, “aqui está o filtro, aqui uma torneira. Fiz também o varal e o liquidificador. Minha ideia é desenhar tudo. Quero fazer um álbum com essas coisas. São formas bonitas, boas de desenhar. Por exemplo, fiz o rascunho desse canto aqui. É bem bonito, não é?” E apon-

tou para o vão debaixo da pia: um cano retorcido, o bojo de louça, o rodapé (Castro: 2011, 122).

A esta altura, cremos que seja útil lembrar aqui a distinção que o filósofo italiano Remo Bodei propõe entre “objeto” e “coisa” em seu livro *La vita delle cose (A vida das coisas)*. Segundo Bodei, “objeto” é um termo bem mais recente que “coisa”; remonta à escolástica medieval e parece reverberar teoricamente o grego “problema”:

“Problema” entendido em primeiro lugar como obstáculo que se coloca à frente para defesa, um impedimento que, interpondo-se e obstruindo a estrada, barra o caminho e provoca uma parada. Em latim, mais exatamente, *obicere* quer dizer jogar contra, colocar adiante (Bodei: 2009, 19; tradução nossa).

A ideia de *objectum*, portanto, implica um desafio para o sujeito, uma contraposição que impede sua imediata afirmação, que “objeta” sua pretensão de domínio. Não à toa, chamamos de “objetos de estudo” os textos ficcionais que compõem nosso *corpus* em um ensaio de crítica literária: eles nos desafiam e de alguma forma devemos vencê-los, dominá-los intelectualmente. Já o termo “coisa” designa algo diferente de “objeto”: “A coisa não é objeto, um obstáculo indeterminado que tenho adiante e que devo abater ou contornar, mas um nó de relações em que me sinto e me sei implicado e do qual não quero ter exclusivo controle” (Bodei: 2009, 20).

As coisas são o que são – vale dizer, portam consigo valores exclusivos e inalienáveis –, porque recebem investimentos cognitivos e afetivos de determinados sujeitos. Um objeto pode transformar-se

em coisa desde que receba tais investimentos. E justamente porque complexas, contaminadas pelos afetos humanos, as coisas guardam em si um “inexaurível núcleo de sentido” (Bodei: 2009, 83). São efetivamente prenes de significação e jamais podemos esgotá-las com nossas análises e interpretações. As coisas – para usar um termo bem conhecido extraído da obra de Walter Benjamin e também apropriado por Bodei – possuem “aura”:

Na perspectiva que escolhi, aura é, ao invés, a percepção da incapturabilidade e da excedência de sentido da coisa, que desdobra os seus conteúdos, destinando-os de forma crescente a quem a considera, mas restando sempre inexaurível na sua profundidade (Bodei: 2009, 49).

O mundo contemporâneo, marcado profundamente pelo consumismo e pela propaganda comercial, assiste não ao desaparecimento lento de seus objetos, mas a uma perda violenta, a uma destruição veloz dos mais diversos objetos cotidianos, que devem ser substituídos por outros sempre tidos como pretensamente mais “modernos” ou “tecnologicamente avançados”. Os objetos são produzidos segundo a regra geral da descartabilidade, que favorece a substituição de uns por outros e, conseqüentemente, negócios e lucros. Muitas vezes, são revestidos de uma falsa “aura”, vale dizer, não de uma aura que nasça da relação íntima e afetiva entre um sujeito e um objeto, pressupondo-se o acúmulo de investimentos cognitivos e afetivos, mas de uma “aura” que é mero resultado da publicidade, a qual atribui qualidades fantasmagóricas aos produtos a fim de fixar-lhes determinado *status* socioeconômico.

Some-se aos interesses do capital a aceleração da temporalidade de todos os processos socioculturais da vida contemporânea, a que os computadores deram um grande impulso. Se atentamos apenas para o fenômeno mais ou menos recente das chamadas redes sociais, damos imediatamente conta da rapidez com que hoje são absorvidas informações – fragmentos de textos em sua maioria – e, sobretudo, imagens: vê-se muita coisa, mas vê-se rapidamente, vê-se muito mal, mal se vê. Ora, James Hillman, como já observado, coloca como um dos benefícios da atenção aos detalhes das coisas – um demorar-se afetivo do olhar sobre elas – a “desaceleração”, o que favoreceria o retorno do valor da coisa e do sujeito em direção a ela, contra a regra da descartabilidade, que a torna rapidamente obsoleta e substituível. No conto que analisamos, a personagem Dejanira exibe sua qualidade de observadora de olhos atentos e sensíveis, vê beleza e interesse onde ninguém vê nada, demora-se nas coisas ordinárias a ponto de conseguir desenhá-las.

Remo Bodei aponta a arte como uma das vias privilegiadas e mais promissoras para restituir às coisas os seus significados erodidos ou tidos como supérfluos quer pela cultura de consumo vigente, quer pelo enfraquecimento da memória histórica – lembrando que cada geração é envolvida por uma diferente paisagem de objetos. Consumismo e descaso pela memória histórica, familiar ou mesmo individual, tendem a conduzir ao menosprezo do tempo sedimentado nas coisas. Tempo sedimentado que cresce – ou deveria crescer – valor às coisas.

Creemos que *Breve cartografia de lugares sem nenhum interesse* pode ser compreendido justamente como um notável exemplo de resistência a um olhar descurado e apressado sobre lugares e coisas, pois efetivamente constitui-se de narrativas que se contrapõem à negligência da visão. E assim o é desde o título, pois, ao propor uma

“cartografia de lugares sem nenhum interesse”, mostra, ao invés, o grande interesse que pode existir nesses lugares que passam por desinteressantes somente à primeira vista.

No texto “Marquise”, com o qual concluímos nosso ensaio, o narrador é um observador que, debruçado em sua janela, contempla o acúmulo de coisas lançadas sobre uma marquise:

As coisas vão sendo jogadas dos andares de cima e caem na marquise. Papel de bala, chicletes, caco de vidro. Lata, pilha, saco plástico, moeda. Floco de isopor, espuma. Uma boneca nua, de cabelos louros, faltando um dos braços. Pedaco de pano, jornal velho. Ponta de cigarro, resto de fruta. Todo dia eu me debruço na janela, passo um bom tempo apreciando a marquise (Castro: 2011, 145).

É justamente porque gasta um “bom tempo” na apreciação da marquise que este observador pode verificar a ação do tempo sobre os objetos: “Chove, abre o sol. A boneca desbota, as latas enferrujam” (Castro: 2011, 145). Trata-se aqui de um olhar que se demora e captura a alma das coisas; para esse olhar, o mundo dos objetos não é um mundo morto; ao contrário, é o mundo onde as coisas nos iluminam, porque possuem uma inesgotável vivacidade:

As pilhas sofrem o processo natural de oxidação. Um saquinho gruda na lata, o plástico se decompõe devagar. O pano vai se esgarçando até virar trapo. A qualquer momento, entretanto, pode aparecer sobre a marquise uma coisa nova e cheia de vitalidade, como um pé de meia vermelha, por exemplo (Castro: 2011, 145).

Referências

- BODEI, Remo. *La vita delle cose*. Roma-Bari: Laterza, 2009.
- CASTRO, Marcílio França. *Breve cartografia de lugares sem nenhum interesse*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.
- HILLMAN, James. *Politica della bellezza*. Bérghamo: Moretti & Vitali, 1999.
- _____. “*Anima mundi: o retorno da alma ao mundo*”. In: _____. *O pensamento do coração e a alma do mundo*. Tradução de Gustavo Barcellos. Campinas: Verus, 2010.

Resumo

Este artigo propõe uma análise dos contos do livro *Breve cartografia de lugares sem nenhum interesse* (2011), de Marcílio França Castro, destacando a atenção dispensada pelos narradores aos ambientes e objetos ordinários que fazem parte da rotina das personagens. Ambientes e objetos que são respeitosamente (re)vistos e iluminados de tal maneira que ganham uma insuspeitada vivacidade, a qual enriquece as percepções de observadores sensíveis aos detalhes do mundo material em toda sua irreduzível especificidade e carga simbólica.

Palavras-chave: Marcílio França Castro; conto brasileiro contemporâneo; ambientes; objetos.

Abstract

This article proposes an analysis of the short stories of the book *Breve cartografia de lugares sem nenhum interesse* (2011), by Marcílio França Castro, highlighting the attention given by the narrators to the ordinary ambiances and objects that are part of characters' routine. These ambiances and objects are respectfully (re)viewed and illuminated in such a way that they gain an unsuspected vivacity, that enriches the perceptions of sensitive observers to the details of the material world in all its irreducible specificity and symbolic charge.

Keywords: Marcílio França Castro; contemporary Brazilian short story; ambiances; objects.

Oswaldo Martins: o vazio positivo

Luiz Costa Lima*

A leitura que segue era passível de cumprir duas diversas trajetórias: (a) a partir de uma visão conjunta, processar sua síntese; (b) analisar livro por livro do autor, com atenção para os poemas mais salientes. A primeira teria a vantagem de concentrar-se em um texto curto, sem perda de qualidade. Preferi, entretanto, a segunda para que assim fosse dado espaço a apreciações mais circunstanciadas. O tamanho maior ou menor de cada texto apenas é consequente da disposição em que me encontrava.

Oswaldo Martins estreia em livro com *Desestudos*, em 2000. Seu primeiro livro é mais surpreendente do que costumam ser as estreias porque dá a aparência de não querer ser. Tenha-se “I” por protótipo:

água, clara
sem nada
dizer
sofrer
ou jubilar

(p. 68)

* Professor titular de Literatura Comparada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e professor emérito da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

A negação dos verbos os exclui da água, ademais clara.
A transparência estaria então alcançada? Pensado em termos
de espessura, o transparente se nega a si mesmo. Se não é
assim, qual sua função? Três exemplos nos servem de guia:

1

A areia ventava ausência
um grito verde

do cabelo
fugiam flautas

mãos anoiteciam
nos regaços

(p. 13)

3

dançarinas
de seu topo
surpreendem a manhã

depois caem

e nesta forma
quebrada

coreografam
toda sorte de senões

(p. 51)

maxixe

chapéu palheta
 conversa pouca – um leve
 aceno – e já
 outra

(p. 33)

Em “1”, a combinação dos nomes é mínima e emparelhada; os membros do dístico estão próximos entre si, sem que se precipitem em redundância. A combinação proposital proporciona um encontro e um vazio particulares. A parte de vazio permitirá sua construção – o vento acerca a areia do matagal. O segundo dístico tem outro perfil, a que seus termos aproximam sem alcançar alguma culminância – a lisura do cabelo se encaminha para o formato sonoro das flautas. A mesma suavidade modela mãos e regaços no anoitecer.

Em “3”, a coreografia ocupa duas cenas. A primeira é ocupada pela ascensão e queda das dançarinas. A surpresa da invenção concentra-se nos dois versos finais. Sua novidade decorre de que abre, como se de repente, o que não se espera. A surpresa, ainda que mínima, provoca o que Chklóvski chamava de estranhamento. Como ainda estamos no começo da apreciação, é possível que a surpresa não convoque a atenção necessária. Ainda nos preliminares da reflexão, o quarteto “maxixe” é de caracterização mais simples. Para a página escrita transpõe-se uma cena de subúrbio carioca. Não se cogita regionalizar ou exacerbar nas tintas. A formulação é bastante rápida e precisa; são mínimos a conversa rápida e o aceno, a que logo se engata outra conversa, sem o gasto de gestos ou palavras. Entender-se a perduração do subúrbio será decisivo para perceber-se

a outra volta, esta agora poética. Apenas ainda se reitere que *Deses-tudos* é um livro de preparo e não equivalente ao hino à bossa nova entoado por Antônio Carlos Jobim em “Desafinado”. Em vez de dissonância, será preferível dizer-se aqui termos um apagamento. De quê? Do vazio que não se apressa a ceder espaço. A forma então se constitui em traço mínimo, que antes de sua configuração seria confundida com o vazio integral. Atente-se para o que se tem fixado desde a figura homérica:

3

a surgida
Ítaca sopra
sombrias

sobre o marulho
das voragens

(p. 43)

A cidade antiga só consta de sombras e voragens.

De 2002 é *minimalhas do alheio*. Dois anos eram passados desde que se iniciou a formulação do vazio. Dissemos que ele tinha por precisa funcionalidade desfazer a linguagem congestionada. Indiretamente, portanto, servir à *poiesis*. Essa via oblíqua será então capaz de provocar mentes mais sutis, que não pretenderão que o tematizado tivesse um propósito poético. Demonstra-o agressivamente um dos primeiros poemas do novo livro:

os corpos fedem a merda
sente-se e não se sente o cheiro
da merda

apenas um desejo alucinado
por compreender como
a beleza

pode não feder e feder
e ao mesmo tempo

alumbrar

(p. 16)

Vista em seu ponto extremo, a afirmação do vazio depara-se com outro impulsionador: a recusa do ornamental. O belo enquanto experiência de equilíbrio aproxima-se perigosamente do ornamental. O que fede, o que provoca asco e se isenta do belo corre o risco contrário de ser recusado *a priori*. Conquanto a prática de cheirar bem seja tão socializada que não se possa conceber seu cancelamento, parece notório de onde surge a contramão. A afirmação da merda é consequente. Veremos adiante seu desdobramento. É provável que o leitor não o acate. Mas ao menos aceitará que tinha por função recusar o edulcorado. O autor não se contenta em recusá-lo, pois procura massacrar o adocicado. O poema transcrito vai além. Não se trata tão só de evitar a ostentação, mas de exibir o recalçado – nossa repugnância o realça. Que outra fala se exhibe senão a identificada com a grosseria, expressa de tal modo que ninguém deixará de reconhecê-la? Por isso, em vez do louvor à beleza, é ressaltado o que dela se omite, o que lemos como o que a desfalca. Se o leitor, contudo, achar que a provação é excessiva, tem a solução fácil de virar a página. E algo surpreendente sucederá:

3

com uma imagem
de exagero

o cinema realiza
o silêncio

(p. 17)

A mera mudança de direção dos olhos transforma a visão. Não se trata apenas de uma *imago* preciosa. “3” realiza a precipitação formal que atrás anunciávamos. Reitero o que dizia. Os dois primeiros versos presentificam uma primeira cena – o exagero que neles se deposita. A passagem para os dois últimos bate a porta; falam de outra coisa, que, entretanto, não é outra. Ou seja, algo que, estando na imagem, a compõe como pluralidade – o cinema, que prepara a outra cena: “o silêncio”. “O cinema realiza / o silêncio” não porque permaneça mudo senão porque a escuridão em que opera cala as vozes e seu próprio tumulto mergulha no silêncio.

Insisto na explicação por outro exemplo:

filmar
vozes

película

a música
intransitiva

(p. 22)

Também duas cenas se apresentam. A cena que sacode a primeira restringe-se a declarar intransitiva “a música”. A força do recurso formal está em provocar contraste. À diferença do caso anterior, não há alguma violência sobre os hábitos linguísticos do leitor, que, se perceber o contraste, se habilitará a captá-lo. Só que ambos são mecanismos de precisão, cujo funcionamento é aperfeiçoado caso a caso. Destaco o que parece particularmente exitoso:

um registro

de vozes

enevoa

o espaço

entre o rosto

e o toco do cigarro

(p. 36)

Os quatro primeiros versos falam do distúrbio de vozes assemelhadas a nuvens, que se acumulam e dispersam; são números despersonalizados. Os dois derradeiros transtornam o espaço por substituir o largo e impessoal pela dispersão mínima “entre o rosto e o toco do cigarro”. Há por certo a exploração do contraste, que não se confunde com a contraposição de cenas há pouco notada. A exploração do contraste é um meio de cumprimento do avesso da ausência, equivalente à espera ante certo termo ou torneio. Suponho que a diferença entre os dois recursos está na incisividade da contraposição de cenas, decorrência por sua vez de realizar-se por um só gesto articulado – “silêncio”, “intransitiva”, nos dois últimos exemplos.

Já a tópica evangélica receberá um tom jocoso, mais evidente em livros posteriores:

cântico dos cânticos

pan

entre a relva
e o jardim

das oliveiras

hei
de coroar-te

os pentelhos

(p. 57)

O tom excelso do Jardim das Oliveiras é tripudiado pelo encaminhamento dos versos e, sobretudo, pelo final. Este provoca um desvio que, retrospectivamente, se mostra na própria abertura. A totalidade referida em “pan” e apontando para “entre a relva / e o jardim” figura uma sensualidade ofensiva; ela é tanto mais agressiva porque bruta sensualidade. Em troca, o poema seguinte é passível de ser recebido como uma peça ingênua, se não fosse evidente seu teor dúbio ou mascarado:

dublar
palavras

com a língua
cumprir

ao sabor
do dia

as rosas
já colhidas

(p. 59)

Ambos os sentidos, o ingênuo e o maldoso, são concedidos, com a condição de que não se desfaça da mínima nesga lírica. Que se busca no reino das palavras senão o processo do que se esvai e rebenta de sentido? Ao dizê-lo, entretanto, não se costuma notar que a inflexão poética realiza a mesma deriva pelo avesso. Sabem-no as palavras por ignorá-lo:

se queres vinho
bebe e celebra
para saber o que as palavras dizem
e ignorá-las

(p. 77)

Haverá por certo diversos modos de sabê-las. Na poética de que tratamos, não o reconhecer além de certa medida será manchá-las com o *flatus vocis*. Vejamos por fim uma peça singular. Seus componentes são poucos, conquanto deem a impressão de muitos:

ara

grotesca
em cova

rala

a overdose
do nada

(p. 88)

Os verbos implicam ações negativas. “Ara” traz essa carga, ou por contaminação fonética com “grotesca / em cova”, ou porque sua acepção positiva é deformada pelos constituintes da segunda estrofe. Uma e outra explicação não alteram a correspondência entre os versos 2 e 5 e 3 e 6, respectivamente. Avulta outra vez o entrechoque das cenas. “A overdose do nada” é um nada reduplicado. Ao nada que seria liso acrescenta-se o prazer mortal do artifício. Ainda que “rasa”, a cova conduz ao nada e a intensidade dobra a carga semântica.

Como em todo poema realizado, a tendência de cada peça é estocar o que nele se pense. A simples escuta do que se leia implica qualidade não só sensível.

Na escolha do poema seguinte, a solidão reúne-se à velhice, nudez e cama sentem-se juntas e dão-se as mãos:

a velha
desnuda

senta-se
na cama

um colar
de rugas

purpurina
o abandono

(p. 108)

O quadro então se modifica; assume cor e solidão. Sem que seja por ironia, “o abandono” é o companheiro da desnuda. Já em “pietà”, a cena seria de plena presença se não recebesse uma aragem lírica. Terna que seja, ela tem a dureza e o frio com que o mármore modifica o horizonte do ventre. E a ternura que se descobria na jovem putinha pobre cede aos versos finais:

a jovem putinha
tem no ventre
uma tatuagem

nela uma mãe
marmórea
embala

uma criança morta

(p. 121)

Sem que haja arbitrariedade na afirmação, *minimalhas do alheio* é um livro conclusivo.

Por isso mesmo não entendo a razão da descontinuidade qualitativa de *Lucidez do oco* (2004). Ouso pensar que “Espelho” é uma das poucas peças que se destaca:

o ausente
pensar

do ingente
caos

(p. 43)

Em sua concisão, os quatro versos são o oposto de um espetáculo feérico. A primeira estrofe é o reverso da segunda, determinadas por “ausente” e “ingente”, “pensar” e “caos”. Se não me engano, entra no mesmo rol qualificado o por título “dentre as mil utilidades do algodão”, em que a ironia escolhe a própria morte:

a avidez
com que cerram

a boca
as narinas
as orelhas

a rigidez
e o olhar

da quietude

(p. 45)

Suponho que uma explicação para a descontinuidade seja fornecida por “os vazios”:

o tempo entre o clarão
e o rosto

nos negativos

tudo é montagem
e farsa

(p. 92)

Se minha explicação for plausível, ela estará na insuficiência da formulação. Explico-me: considera-se que o poema tem um papel saliente entre as peças que formam o livro; e que esse papel não chega a ser bem desempenhado porque se atribuem “os vazios” à matéria dotada de outra propriedade: a de estar em “negativos”, que provoca “montagem [...] / e farsa”. Procurando maior precisão: seria necessário que “nos negativos” estivessem os vazios “entre o clarão / e o rosto”. E aqui haveria de se distinguir entre uma lógica dissertativa e a lógica da descoberta. Ora, afirmar que “nos negativos” só há “montagem / e farsa” impede que vejamos neles algo da lógica da descoberta. Por isso, a menos que todo o raciocínio persista em erro, o autor foi traído por uma folga que o prejudicou.

Em *Cosmologia do impreciso* (2008), o papel do vazio na poética estudada se desdobra pela presença da versificação regular, que chega até à disposição do soneto. O que sucedera na maturidade do modernismo nacional e fora reiterado em Augusto e Haroldo de Campos e agora também em Oswaldo Martins mostra que a rebelião contra as formas metrificadas deveria diminuir seu impacto. Ou seja, ela era justa desde que não estabelecesse a anarquia como método. “Prelúdio”, peça de abertura do *Cosmologia*, é uma boa retificação contra o anarquismo. Introduzir-se uma retificação métrica não teria de se contrapor ao que o poeta já alcançara: a problemática do vazio. Vejamos o que resulta da combinação da métrica com a temática.

Em versos de dez sílabas, um rio de palavras cobre as ruas e as estações. Do primeiro quarteto ao segundo terceto, o extenso se converte em intenso, e o Mozart rudimentar se transforma em “cru receio” e presença de “um saxofone”. A ambiência do soneto nada tem de nobre. Coerentes com o rudimentar, os “noturnos” têm sua dignidade corrompida, as palavras se escondem em multidão e encontram “o silêncio do íntimo”, que “estertora” em “um saxofone”, mantendo-se o mesmo ritmo irregular. A proximidade dentre as partes permanece entre “a cheia” e o que não se completa. “Entre o amor e a rua”, a armação da cena não pretende mais do que o imperfeito e inacabado. A métrica não finge nobreza senão que estadeia uma estação de metrô. A tematização do vazio se faz por relação à problemática do vulgar. Por isso o verso final acrescenta que “o saxofone [...] ronca, nas litanias”, sem qualquer fervor. Em vez de celebração do amor, o soneto se concentra no desperdício. É saliente que a reiteração do vazio se faça por sua face crítica. Ou seja, ele é destacado por uma situação que impede o destaque de sentimentos. O vulgar é propositalmente acentuado.

Destaca-se a seguir “I”:

as palavras celebram e giram
na alquimia do amor

os passos inserem-se na cidade
há ventos e arabescos
vãos descalços de paisagem
rasgo de veias abertas

a partícula da palavra gira
onde os corpos deixam espaço

(p. 17)

Os versos iniciais falam de uma alquimia que não se cumprirá. Girar a palavra onde haja espaço significa que ela ocupa a vez que ocuparia se estivesse em seu lugar próprio. Algo, pois, semelhante ao que sucedera na peça antes analisada.

A problemática do vazio assume outro perfil em “7”:

ventos desfizeram nossos cabelos
com eles voaram partículas nuas
pela cidade ventos eram ruas
de túrgido movimento e desvelo

ventos ainda um aturdido instante
em que ventos além dos ventos ventam
a mísera palavra deste invento
posta em amor em voz de ventania

que de buscar tais ventos acende-nos
turbilhões de ventos outros o vórtice
onde o vento não é senão o vazio

o vento não estancado em silêncio
revolve os pelos acicata os pomos
faz funcionar as forças de seus códigos

(p. 23)

A referência inicial a “nossos cabelos” deixa de ser genérica, porquanto “a palavra” “posta em amor” remete ao outro da criatura

feminina. Importa localizá-la para entender-se a intensidade eólica que atravessa o soneto. O vento desfaz o cabelo e outras levas o reforçam porque “a palavra”, embora “mísera”, tem a função de impulso e acicate. Porquanto “não estancado em silêncio”, o vento mobiliza o vazio e estimula “as forças de seu código”. Desconheço outro poeta que faça uso tão extenso e com tamanha variedade do vazio. A visão crítica que ocorre em “pedagogia dos imbecis” dela, no entanto, independe:

as crianças brincam
de teatrinho

encenam para as mães
que aplaudem

futuras
donas de casa

(p. 32)

A infalível escola com que a humanidade se adapta à mediocridade não poupa a infância – adiante disporá de formas mais elaboradas. No autor, por contraste, ela remete à lição antropológica de Oswald de Andrade. Destaque-se “a mendiga de cristo”:

uma madalena com os seus vícios
sem pregas e agradecimentos uma
a nos pedir mais e mais ressuma
o gozo que dos pés até o fictício

céu das bocas grita por nomes crus
uma, ofegante de prazer nos corpos

túrgidos, a que se deitasse nua
sobre o deserto e – cega de calor –

mais nas coxas firmes na racha a sede
de eternidade rogasse, a que contra
a morte se insurgisse, a que seus pares
com as pernas abertas para o flerte
convocasse à comunhão dos bares
e, como sempre, estivesse pronta

(p. 37)

A dessacralização é engenhosa. Madalena é invocada na maturidade de seu corpo, com seus vícios e sem pregas. Não há preparação para uma cena lúbrica senão que o soneto lateja de criticidade por trazer nas coxas firmes, mais precisamente em sua “racha”, “a sede / de eternidade”, invocada contra a morte. O poema se mobiliza para tornar a gritar como Oswald e seu manifesto antropofágico em favor da subversão das forças eróticas, contra uma religião tornada insossa.

A reafirmação do vazio recebe outro parâmetro em “7”:

peixes são
mesmo quando

peixes
deixam de ser

e se tornam
vestígio

do ser

(p. 53)

A forma se condensa ainda que não haja mais materialidade. O “vestígio / do ser” afirma a forma enquanto mínima. O quê dito dos peixes valeria para o que fosse desde que vestígio restasse. No pequeno poema, o autor não ressaltava uma posição crítica ou a acolhida do amor; tampouco o tupinambá feroz que Oswald cantara, mas sim uma questão especulativa: como dizer que algo é se apenas há vestígio de ser? A reflexão se processaria de maneira mais tranquila se o termo “peixes” fosse mobilizado na acepção cristã. É evidente não ser o caso. Uma breve sombra ontológica foi mantida, em prol da força da forma. Ser ela retirada, deixaria o puro vazio. A indagação ontológica é sua derradeira condição. É bem nessa acepção que “9” tratará da necessidade da teoria:

azul

o absinto

toda geometria requer

em sua execução

uma teoria

para os lampejos

do alabastro

(p. 55)

A teoria não é entendida como explicação dispensável e ociosa, mas sim é o alcance extremo da forma. É possível pensá-la como o oposto do “vestígio do ser”. A forma, enquanto teoria, ao exceder o alabastro, fulgura em seus lampejos. A teoria não replica o que é senão que o amplia. Os poemas mínimos teriam motivo para se prolongar.

Já em “3”, da série de “Cavaquinhos”, a extensão evocada torna-se outra:

um deus

estanca

a alvorada

a ronqueira da voz

autoriza

cachaça e cigarro

(p. 79)

Duas desproporções opostas se aproximam. A primeira apresenta “um deus”, que, em seu imenso poder, “estanca / a alvorada”. O agente da segunda é o mais ínfimo, sua voz rouca quase toca em sua falência – “cachaça e cigarro” nele trabalham.

Surpreendem-me positivamente os instantâneos que o autor incorpora. Os exemplos há pouco abordados ainda são pouco ousados ante:

na beira da buceta

o vale

na beira da buceta

o lábio

na beira da buceta
o paraíso

dos homens

(p. 81)

O baixo calão enfrenta o que o próprio Oswald não fizera. Não se trata de mera coragem verbal. O termo vulgar explicita o mundo baixo ascender com a referida frequência das alusões ao samba, a mulatas, ao canto e ao violão. As alusões fazem parte de uma política cultural não porque impliquem desprezo pelo alto senão porque mais apropriado ao autêntico, fecundo e nada ornamental. Daí nada impedir que o mundo de Safo nele se introduza:

nos subúrbios
do amor

a lua de safo
a noite alta

tudo o que há
e mais

me ilumina

(p. 83)

A precisão alcançada exige um mínimo espaço. Quando o tematizado é o espaço suburbano, não se afirma o puro e refinado; antes a esbórnica, o sujo, o mesclado, assim como, no plano da religião, não a catarse, o sublime e espiritual, mas sim a carne, que excede ao nos

referirmos a eros: “nossos artistas não estivessem encadeados e nossos poetas contidos pelas palavras pavorosas de sacrilégio e de profanação”

um josé,
puto com a maria,

como os homens
mostraria o langor
as brechas

que a língua dos deuses
desconhece

(p. 117)

Cosmologia do impreciso é um livro experimental de qualidade. É de 2011 o *Língua nua*. Seu poema de abertura implica um estado comum à mulher e ao homem:

exilada
de meus desejos

crio em mim
homens calcinados

para lembrá-los
da paixão

que nos invejam
os deuses

(p. 15)

A particularidade se encerra no primeiro verso. Como o próprio poema não especifica a razão da falta – “exilada” –, tenho de me contentar com sua consequência – “crio em mim / homens calcinados”. Seria arbitrário conceber-se que o qualificativo pareça bastante. Parece absurdo pensar que o exílio e sua contraparte, o calcinamento masculino, se estabeleçam na alternativa de cheio e vazio. A ousadia não seria dedilhada se não acrescentássemos: a inveja sentida pelos deuses contrasta com o desejo humano. Mas como calcularíamos sua inveja? Indubitável é apenas o desejo como sensação de falta, donde deriva a inveja do apenas humano. Ou seja, a abertura da peça aponta para a incompletude do desejo, o que a ele advém não o completa porque antes conduz ao tédio. No entanto, a condição de incompletude é básica porque sem ela a palavra não atua sobre o corpo. A leitura proposta será prejudicada se o primeiro verso contiver um sentido que me escapa. Com ele, também me foge a significação de todo o livro. A surpresa agora se torna negativa.

Em 2015, com *Manto*, o autor procura emprestar à insanidade de Artur Bispo do Rosário “uma operação da razão, numa coordenação que verifica o mundo de fora dele”, em palavras do próprio Oswaldo Martins (comunicação privada). Lamento não ter sabido apreciá-la, como tampouco *Lapa* (2014).¹

O livro mais recente do autor, *Paixão* (2018), abre com a paródia de um canto religioso:

Ascendimento

o cadáver esquisito
com suas chagas

¹ Agradeço ao autor, que me esclarece *Lapa* haver sido o primeiro livro que escreveu.

com seus pregos
subiu aos céus nu
balangando as partes

o cadáver esquisito
sangue que não se vê
tira os pés da lama
que atira em bolotas
sobre a plateia abestada

o cadáver esquisito
o cínico equilibrista
mestre do ilusionismo
dança o requebradinho
diz adeus e vai simhora

(p. 13)

A ascensão se cumpre de maneira aleatória: a carne e o líquido que dela escorre são o início da dessacralização. A linguagem rude combina lama e gesticulação de programa de auditório. O mesmo clima de deboche e chanchada permanece em “Sepulcro”. Ele não é de deus-homem, mas “deste deus-verme”. O sepulcro remete ao plano humano da vida banal. Em “Sopro”, estamos no ponto de partida:

a estes que ao longo do esquerdo
a estes que ao longo do direito
trocam com olhares submissos
o olho vazio já não pode

mandá-los à meada da merda
ao pavor de hyeronimus bosch

(p. 11)

O ponto originador não é o do “olho vazio” da representação de arte porque este não tem o poder de “mandá-los à meada da merda”. A arte é recordada não por sua força estética, mas pela capacidade de evocar o pavor de Bosch.

As peças evocadas definem o contexto de um mundo desgovernado pela ausência de deus. Nele, como se diz em “Masô”, “a carne se desfaz ante / o látego”; o gozo e o látego se interpenetram.

Tento entender o que poderia significar a imensa paródia de uma simbologia secular. Teria sentido a repulsa que a envolve? O clima religioso está hoje tão arrefecido que parece estranho o ânimo em provocá-lo. Por isso parece relevante acentuar o paralelismo com programas de auditório, que extravasaram da rádio para a TV. Não se trataria de sarcasmo reservado a uma linguagem enquanto religiosa, mas sim àquela ostentosa e bastante estragada que domina os lares das diversas classes sociais e provoca uma desestruturação social cujas consequências são imprevisíveis. Considero então que o rancor contra os preceitos religiosos se dirige sobretudo aos efeitos midiáticos. Dentro destes, é possível focar-se uma segunda frente. Em um país de tão profundo desequilíbrio como o nosso, o cristianismo oficial vem sendo substituído por ministros e pastores sem outro interesse senão amealhar os dízimos recebidos dos fiéis. A combinação do midiático com a atuação das novas igrejas já apresenta resulta-

dos catastróficos. É o que nos dizem os resultados das eleições de 2018.

Por estranho que pareça a mim mesmo, é esta funcionalidade que destaco em *Paixão*.

Referências

- MARTINS, Oswaldo. *Desestudos*. [2000]. Rio de Janeiro: TextoTerritório, 2014.
- _____. *Minimalhas do alheio*. [2002]. Rio de Janeiro: TextoTerritório, 2014.
- _____. *Lucidez do oco*. [2004]. Rio de Janeiro: TextoTerritório, 2014.
- _____. *Cosmologia do impreciso*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- _____. *Língua nua*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.
- _____. *Lapa*. Rio de Janeiro: TextoTerritório, 2014.
- _____. *Manto*. Rio de Janeiro: TextoTerritório, 2015.
- _____. *Paixão*. Rio de Janeiro: TextoTerritório, 2018.

Resumo

Na poesia de Oswaldo Martins, a afirmação do vazio não se confunde com a transparência negativa do vazio pleno, anterior à configuração da forma, mas declara a incompletude do que passa a existir na espessura da escrita que o formula. Desfazendo a linguagem congestionada em favor da invenção poética, a formulação positiva do vazio é impulsionada, ademais, pela recusa do ornamental. Na medida em que a palavra edulcorada cede espaço ao que provoca asco e arrisca ser rejeitada pelo leitor, a precipitação formal do recalcado, realçada pela repugnância que provoca a tematização da merda, e a criticidade que lateja na subversão do erótico presentificam a agressividade do que é omitido pelo louvor da beleza e pela nobilitação métrica da temática amorosa. Prova da força alcançada pelo recurso formal do autor, a exploração de contrastes não se restringe à violação dos hábitos linguísticos do leitor, senão que funciona como mecanismo de precisão, aperfeiçoado de poema em poema, para cumprir o avesso da ausência, que não suscita a espera por seu preenchimento. É o que explica a surpresa produzida diante de certos poemas em que, apesar de mínimos, seus componentes dão a impressão de serem muitos.

Palavras-chave: poesia brasileira contemporânea; experimentação; criticidade; Oswaldo Martins.

Abstract

In Oswaldo Martins' poetry, the affirmation of the emptiness does not equate with the negative transparency of the full emptiness, prior to the configuration of the form, but states the incompleteness of what comes into being in the thickness of the writing that formulates it. Breaking with the congested language in favor of poetic invention, the positive formulation of the emptiness is furthermore driven by the refusal of the ornament. Since edulcoration is replaced by disgust, risking the rejection by readers, the formal outburst of repressed potentially repulsive contents and the criticism derived from the subversion of the

erotic unleash what the cult of beauty and the ennobling treatment of the love theme strive to restrain and hide. The strength achieved by the author's formal resource is proven by the exploration of contrasts, which is not restricted to the violation of the reader's linguistic habits but works as a mechanism of precision, improved from poem to poem, to accomplish the reverse of absence, which does not expect fulfilment. This explains the surprise produced by certain poems in which the components, though minimal, give the impression of being many.

Keywords: contemporary Brazilian poetry; experimentation; criticism; Oswaldo Martins.

O deus carnal de Walmir Ayala

Luís Carlos S. Branco*

“Eu não vivo no infinito pois no infinito
não nos sentimos em casa”.

Gaston Bachelard

Um escritor polígrafo

Walmir Ayala nasceu em 1933. Viveu a sua infância em Porto Alegre e a adultícia no Rio de Janeiro. A sua polifacetada obra é extensa e multigenológica. Cultivou o drama, em especial no modo poemático, caso do seu histórico *Chico Rei*, e escreveu também literatura infantil (Ayala: 1965a). Publicou inúmeros diários e crônicas (Ayala: 1962).¹ Foi também um original contista, com uma extraordinária capacidade de recorte e de captação, condensada e feroz, da condição humana, experienciada, sobretudo, em contexto carioca.²

* Investigador em Estudos Culturais no Centro de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, Portugal.

¹ A publicação dos seus diários, nos quais a assunção da sua homossexualidade não deixou margem para dúvidas, provocou, na altura, alguma celeuma e incompreensão. Roseane Cristina da Paixão, estudiosa dos diários de Ayala, refere o seguinte: “Podemos notar que há, em Ayala, nuances conflitantes em suas colocações acerca da sua sexualidade. Retratar-se em seu diário significa representar uma situação que vigorava em uma época, uma tentativa de abarcar uma realidade social vigente, uma tentativa de capturar o real e modificá-lo por meio da palavra escrita” (Paixão: 2011, 58).

² A este respeito, vd. a sua excelente coletânea de contos, intitulada *Ponte sobre o rio escuro* (1974).

Seria, aliás, interessante um confronto crítico da sua arte contística com a da sua contemporânea Clarice Lispector, com a qual mantém alguns pontos de contato, mas cuja mundivisão e filosofia são opostas. Inversamente aos contos de Clarice, cujas personagens vão buscar em momentos epifânicos armas contra a brutalidade do cotidiano, os finais dos contos de Ayala raramente conduzem a uma qualquer noção salvífica. Pelo contrário, parecem configurar aquilo que poderemos designar como epifanias *a contrario*, ou seja, momentos de revelação, sim, mas em dicção negativa.

Para além da sua atividade enquanto escritor, Ayala pautou-se também por um ativismo laborioso nas causas da cultura. Foi assessor cultural de várias instituições e organizador de exposições. Em sua homenagem, existe na cidade de Saquarema, estado do Rio de Janeiro, uma Casa da Cultura batizada com seu nome, onde está guardado seu acervo literário.

Foi um divulgador entusiasmado da obra de Fernando Pessoa no Brasil, quando esta ainda não era muito conhecida. Escreveu alguns livros nodais do universo crítico brasileiro, entre eles, o *Dicionário de pintores brasileiros*. Foi também um importante crítico de arte e jornalista. Traduziu do castelhano para o português do Brasil autores importantes, como Cervantes, José Hernandez, Jorge Luís Borges e Lorca. Foi companheiro de rota do letrista e poeta Newton Mendonça e de Manuel Bandeira. Em parceria com este último, coordenou e editou, em 1967, uma antologia de poesia brasileira modernista.

Apesar das suas multivalências e da evidente qualidade literária das suas obras, é um autor pouco estudado. Como refere Paixão, “pouco se encontra escrito sobre a sua vida e a trajetória percorrida por Walmir Ayala, seu processo de criação, suas influên-

cias de leitura, suas relações de amizade” (2011, 28). Ainda assim, alguns estudiosos, como Maria da Glória Bordini, Daniele Ribeiro Fortuna, Roseane Cristina da Paixão e André Seffrin (que tem feito um trabalho notável de divulgação do espólio de Ayala) têm-lhe dedicado ensaios e estudos diversos.

O deus carnal da poesia de Ayala

Bastante celebrado e premiado no seu tempo, Walmir Ayala foi um poeta de assinalável qualidade. Em 1972, lançou o livro de poemas *Cangaço vida paixão norte morte*. Logo a seguir, em 1973, editou *Natureza viva*,³ e os mais marcantes, com grande sucesso, na altura, junto da crítica e do público, *Águas como espadas*, *Pedra iluminada* e *Face dispersa*.

Nas suas coletâneas iniciais, é visível a influência pessoana, de cariz dispersivo, com algumas declinações futuristas e processos estilísticos, derivados das correntes modernistas.⁴ Mas, à medida que vai desenvolvendo sua arte poética, perde, em grande parte, as influências formais modernistas em prol duma vertical e estruturante nudez lírica, na qual plasma as suas verdadeiras inquietações de pendor filosófico, quase clássico.

Nesse sentido, ele próprio refere que se identifica com um grupo de poetas não codificado pela crítica, uma geração que produziu obra coetaneamente com os concretistas, mas com premissas literárias diferentes deles:

³ Repare-se na conjugação antitética do título em nítido contraste com a clássica e pictórica *Natureza Morta*, e, a esse propósito, relembre-se a sua condição de crítico de arte.

⁴ Assinale-se que o conceito de máquina e uma certa desfiguração da identidade do sujeito poético manter-se-ão, em pano de fundo, ao longo de toda a sua obra.

Tenho a felicidade de pertencer a uma geração ainda não codificada. Em geral os analistas saltam da geração de 45 para o concretismo/neoconcretismo/vanguardas e afins, e daí para o tropicalismo e outros movimentos de curto fôlego. Como situar este grupo de poetas, que trabalhou, e muito, paralelamente, ao surgimento do concretismo, enraizado no segundo quinquênio da década de 50? (...) Ficámos todos no limbo. Assis Brasil corajosamente denominou “A Geração de Imagem”, mas a especulação não foi aprofundada (*apud* Paixão: 2011, 27).

Não é, por isso, de espantar que ele mantenha com Camões relações de contiguidade intertextual, em especial no *topos* do desejo face à voragem do tempo. Leia-se o poema seguinte e confira-se, quer em termos formais, quer topicamente, os paralelismos existentes entre sua poesia e a lírica camoniana:

Amor, se te repito, se te clamo
se te exijo e te cravo em mim, se espero
sabendo que não vens, e se te gero
em cada instante meu, e se te amo,

Amor, se te reservo o que mais quero,
se te acredito exacto e te reclamo,
se te adivinho e te sonho e te proclamo
Deus, coração e pátria, o que venero.

Amor, se te situo necessário,
se me unifico em ti, eu que fui vário
e fraco em todas as batalhas,

em nome de que glória irei firmado
a conquistar-te, amor, se nem me é dado
pedir no instante extremo que me valhas?

(Ayala: 1965, s/p)

A propósito da influência camonianiana, é o próprio Ayala que o refere entre os nomes que admira: “Lúcio Cardoso, Camões, e a leitura feita através da tradução, o que gosto muito de exercitar, como Gongora, Lorca, Cervantes, Rafael Alberti, Rosa Chacel, Gabriela Mistral, etc.” (*apud* Paixão: 2011, 36).

É também detectável na sua poesia uma espécie de superação do tempo e das suas inexoráveis crueldades, através da exaltação da mundanidade e da celebração ritualística do instante. Por conseguinte, tal como para Camões, a perfeita metonímia da vida, o seu escorço genesíaco, está no encontro carnal dos corpos uns com os outros. A usual divisão entre amor e paixão não faz sentido no chão poético de Ayala. Na verdade, amor e paixão carnal são, na sua poesia, uma e a mesma entidade. E aqui, de algum modo, distancia-se de Camões e das agônicas premissas do neoplatonismo. Para Ayala, o amor carnal é de origem divina.

Após suas obras iniciais, nas quais o nem sempre fácil caminho para a total aceitação da sua homossexualidade coexistia com uma fé católica estreita e rigorosa (Paixão: 2011, 57-8), ele abandonou essa visão castradora em prol duma relação de *motu proprio* com o transcendente. Assim, malgrado essa matriz católica inicial, Ayala não crê de modo nenhum na vida para lá da morte, mas acredita num ser criador supremo. Para ele, Deus afigura-se a bondade extrema, pois, a despeito de nos criar para a morte, na verdade, criou também todo o resto para nosso usufruto e deleite.

Portanto, no universo poético ayaliano, Deus é o criador das coisas palpáveis, mormente do sexo e da comida, do sol e da terra, das árvores e dos frutos, e a sua grande dádiva é permitir que a humanidade possa desfrutar do que ele pôs à sua inteira disposição. A sua arte poética consigna uma apologia do efêmero, entendido como algo precioso e de natureza transfiguradora. A transcendência reside aí.

Se não existisse na sua poesia esse panegírico do corpo, da sua vitalidade e dos seus prazeres, a poesia de Ayala seria certamente melancólica e derrotista, mas não é esse o caso. Ele advoga o amor-paixão e a prática de todos os atos humanos considerados naturais, pois Deus os criou como oferenda para nós.⁵

Nesse sentido, os próprios poemas são entendidos como entidades vivas, mas não eternas. Sublinhe-se que o estetocosmos poético de Ayala incorpora em si a visão do divino, mas não a visão do eterno:

Não desejo para o género humano
poemas capazes de sobreviver sua legítima história,
mergulho no quotidiano
com um alívio e uma surpresa que me renovam
a vida.

⁵ Aporeticamente celebrativa e pessimista, a poesia de Ayala inscreve-se numa linha filosófica análoga à dos filósofos-cães; os Cínicos (cínico tem origem etimológica na palavra grega *Kyón*, que significa cão). Os princípios doutrinários desses filósofos baseavam-se numa atitude anticonvencional, pois postulavam que o homem deve seguir as leis da natureza e não as leis criadas artificialmente pelo homem. Assentavam as suas ideias nos seguintes conceitos: a autossuficiência (*autarkeia*), a ascese (*askesis*) e a audácia desenvergonhada (*anaideia*). Este último preceito, ao propor que o ser humano deve fazer tudo o que a sua natureza lhe pede sem ter vergonha disso, foi bastante controverso (Onfray: 2002, 93). Para eles era importante viver o momento e apreciar os prazeres físicos; viam nisso uma forma de ascese. Esses aspectos ressaltam também na poesia de Ayala. A fugacidade da *brevitate vitae* em conluio com o *carpe diem* firmam, assim, a sua arte lírica.

Não quero mais fazer poemas
que não sejam tributo do instante,
quero tocar o perecível e segurar entre os dedos a sua
respiração
oscilante. Faço poemas transitórios e fugazes.

Os poemas eternos eu deixo para a vida eterna.

(Ayala: 1980, s/p)

Os dilemas das personagens conceptuais dos romances de Ayala

Apesar de não tão produtiva em meros termos quantitativos, a sua faceta de romancista foi, quer pela adesão do público, quer pelas loas da crítica, amplamente celebrada enquanto ele ainda estava vivo.⁶ Sobre a obra que irei em seguida analisar, intitulada *À beira do corpo*, dada a lume em 1964, Lêdo Ivo considerou que “é um dos romances mais belos e lancinantes da literatura brasileira. (...) A obra literária e poética deixada – e eu diria melhor legada – por Walmir Ayala é um dos nossos tesouros escondidos” (*apud* Ayala: 2014, p. 2 da contracapa interior).⁷

⁶ A sua obra contista e romanesca é de produção exígua, comparativamente à sua produção poética ou de literatura infantil – relembro que este polifacetado autor tem uma obra que, no seu todo, perfaz mais de uma centena de títulos, para além dum caudaloso acervo, com vários títulos inéditos, deixado ao cuidado de André Seffrin. A sua obra romanesca faz naturalmente eco às suas qualidades de excelso poeta e dramaturgo e, em larga medida, de fabulista. Existe, por conseguinte, uma forte vocação lírica e dramática, e um certo tom mitológico, na sua obra ficcional, mas sem que o autor perca de vista as suas intrínsecas preocupações filosóficas e sociais.

⁷ Este romance debutante foi o primeiro de um total de seis, entre os quais se contam *Um animal de Deus* e *A selva escura*.

Uma das particularidades de Ayala é que ele escreve as suas obras ficcionais, tendo em vista a resolução literária de determinados problemas sociofilosóficos que o interessam. É por isso que as suas personagens são complexas, redondas, mas, em certa medida, são também personagens conceptuais, personagens-problema. Isto é, representam em si mesmas determinadas problemáticas socioculturais e são usadas como veículos de análise ficcional.⁸

Para além da intersecção com a sua poesia, foi essa razão que me levou a escolher para análise o romance *À beira do corpo*. Nele, as personagens interrogam e incorporam em si a antinomia sociedade *versus* indivíduo.

A fábula romanesca entretecida pelo autor é simplíssima, quase vulgar, e parece demonstrar que, para lá de Pessoa e Camões, Ayala leu Eça com particular atenção, em especial *O Primo Basílio*. À semelhança do trinômio amoroso Luísa, Jorge e Basílio e da criada Juliana na obra queirosiana (Queirós: 2012), temos, em *À beira do corpo*, Bianca, Vicente, Sebastião e Flora. Existem, porém, assinaláveis diferenças na construção das personagens ayalianas.

Ao contrário de Jorge, Vicente foge ao estereótipo do marido atraído. É um homem viril, desejado pelo sexo feminino e mantém relações sexuais regulares e satisfatórias com sua mulher.

Bianca, a mulher traidora, apesar de se debater durante algum tempo com o remorso da infidelidade, rápida e opostamente a Luísa, aceita a inevitabilidade desse amor proibido e prepara-se para fugir e ir viver maritalmente com o amante, Sebastião. Este é casado, mas habituado a colecionar casos amorosos, uns atrás dos

⁸ Embora, como se depreende, não seja exatamente igual, a concepção que apresento aqui de personagens conceptuais, ou personagens-problema, cruza-se com a formulada por Deleuze e Guattari (Deleuze; Guattari: 1992, 81-111).

outros, sem se apegar a nenhuma das suas muitas amantes. Contudo, aquilo que sente por Bianca vai muito para além de uma mera atração física. Contra a sua própria vontade, perde-se de amores pela rapariga intrinsecamente bondosa, terna e bela que ela é.

O modo discreto e eficaz com o qual o autor nos faz acompanhar o debate interno dessas duas últimas personagens, em confronto violento com a sociedade circundante, até à inteira assunção do seu amor-paixão é uma das mais-valias desta obra.⁹ São-nos, assim, colocadas as seguintes questões: as pessoas bondosas porventura deixam de o ser quando traem? E se essa traição for motivada por verdadeiro e imprevisível amor? Será condenável alguém apaixonar-se, mesmo não querendo? Será possível evitá-lo? Terá a sociedade o direito de impedir esse amor? E com que legitimidade?

Repare-se que o próprio nome das personagens nos remete para a supramencionada conceptualização das personagens. Por exemplo, Bianca, embora seja a traidora, é, no entanto, a personagem mais humana e inocente, a mais disposta, desde o início, a ajudar os outros e a perdoá-los. É uma personagem de uma grande e generosa bondade. Sebastião, por seu turno, é figura escultórica, fisicamente imponente. É conectado várias vezes a São Sebastião e ao irresistível erotismo que se desprende dos quadros hagiográficos. Ele, o perverso sedutor, acabará, no final, por se transmutar em mártir.¹⁰

⁹ A este título, veja-se também o romance *Um animal de Deus*, que descreve, de modo delicado e profundo, o amor-paixão entre Mário e o angélico e casado Rafael, no qual fraturantes questões sociais e metafísicas são colocadas ao devir diegético das personagens. As personagens funcionam como alegorias especulares dos complexos dilemas problematizados pelo autor (Ayala: 1967).

¹⁰ Aliás, em vários pontos da obra ayaliana, os amantes mais fogosos são representados de modo hierático (relembrem-se as representações angélicas do ardentemente belo Rafael no romance *Um animal de Deus*). A esse propósito, Bataille chama-nos a atenção para o fato de que “a experiência erótica talvez seja vizinha da santidade” (Bataille: 1987, 163).

Flora, uma complexa figuração sáfica

Flora, tal como a Juliana de Eça – com quem partilha a inveja e chantagem à respectiva patroa –, é uma criação literária admirável. Não será descabido vislumbrar nela uma figuração em feminino de Judas. Em última instância, ela trai a patroa Bianca porque a ama.

Essa criada escanzelada, perversa e bêbada, com vocação de prostituta e aberrantes gostos parafilicos, tem prazer em ser espancada e depois penetrada pelo agressor. O seu companheiro, Deodato, é um ladrão, pernetta e sem escrúpulos (repare-se na ironia do nome!), que bate nela e fica com o seu dinheiro. Ela retira intenso gozo dessa humilhação, prefigurando-se como sadomasoquista.

É uma mulher provocante, mulata, que se prostitui e embebeda sem a mínima preocupação pelo que os outros poderão pensar. No entanto, tem um inconfessável pudor e vergonha do amor, do amor-paixão incontrolável, que sente por Bianca, a sua patroa que acabará por trair devido a profundo ciúme. Tem o hábito de a escutar com o amante Sebastião, o que lhe provoca um incoercível estado de excitação, mas também um silencioso e feroz ciúme, que vai crescendo ao longo da diegese até à ignomínia da traição, que conduzirá ao assassinato de Bianca pelo seu marido. O sentimento de Flora por ela é avassalador:

aquela mulher de seda e camélia. Flora aspirava o seu perfume quase com prazer, ter o seu perfume. (...) Contemplava Bianca reclinada. Então se atçou excitada e teve vontade de beijar a boca da patroa, enganá-la com um beijo sem despertá-la, e ver como era que ela consentia num pecado para o qual era tão avessa. Durante muito tempo a contemplava como um cão fiel ao pé da cama (Ayala: 2014, 71).

As figurações sáficas são perfeitamente visíveis e recortadas pelo autor. Referindo-se aos seios da patroa, Flora diz, fascinada pela patroa como Judas Iscariotes por Cristo:

– Dona Bianca, deixe ver o seu seio. Eles apalpam os meus e eu fico lembrando os seus e falo neles, não digo o seu nome, mas falo neles. (...) Dois passarinhos vivos. (...) (Bianca foi desabotoando a blusa, os olhos marejados. Flora também esperava mansa numa compassiva espera) – “Eu sempre penso e imagino que os meus são assim” (neste momento os seios de Bianca estavam livres e eram mesmo eternos. Flora curvou-se lenta, pousou sobre aquela carne viçosa e exata um beijo, como se beijasse os pés de Cristo morto na Sexta-Feira da Paixão (Ayala: 2014, 90).

Resumindo, Flora é uma mulher pouco instruída, encerrada numa sociedade católica, hermética, que lhe tolera a prostituição, desde que em regime heteronormativo, mas não lhe toleraria nunca o desvio sexual e ela sabe-o. Desamparada, vive o dilema do seu nascente e irreprimível lesbianismo com o qual não sabe lidar, optando, por isso, por entregar para a morte o objeto do seu amor: a patroa Bianca.

Epifania ao contrário

Os seios de Bianca, já referidos, admirados pelos homens e motivo de inveja das mulheres, pululam hiperbolicamente no texto, numa repetitiva fixação freudiana, que remete para a maternidade. Ora, o romance em apreço é uma obra matricida e daí, talvez, essa

edipiana busca pela mãe, pelo seu perdão redentor – como se o próprio texto pedisse desculpa por matar tantas mães.

A mãe de Bianca morreu dez anos antes do tempo da ação do romance. Bianca iniciou o seu *flirt* com o tenente Sebastião, grávida de quatro meses do marido, será assassinada por ele, e o filho de ambos morrerá dentro do seu ventre. A fixação nos seios de Bianca representa esse lado de maternal paixão e também remorso. O crime de Vicente torna-se especialmente odioso por causa do seu cariz filicida e matricida. Repare-se: com Bianca morre uma categoria tripla. Morre a esposa, morre a amante, mas morre também a mãe e o filho que carregava dentro dela. É um crime hediondo.

A cena do assassinato é uma epifania *a contrario*, uma desepifania, pois configura uma revelação em negativo. As três personagens envolvidas, na verdade, só se conhecem, tais como verdadeiramente são, nesse momento de enfrentamento derradeiro.

Aí, Vicente descobre que Bianca, afinal, é uma mulher dotada de profundo erotismo e capaz de trair, fato do qual ele nunca suspeitou. Bianca, por seu turno, que sempre julgou o marido como um homem intrinsecamente bondoso e meigo, vê, agora, como ele é ferino e inclemente assassino, capaz do pior dos crimes. Na mais improvável das revelações, Sebastião, o frio sedutor de raparigas, demonstra que é capaz, não só de amar, mas de, sem a mínima hesitação, dar a vida por quem ama. Quando Vicente surge para os matar, Sebastião não tenta fugir nem lutar: abraça Bianca para a proteger, com o seu corpo, dos tiros. A esse propósito, atente-se ao que Octávio Faria refere sobre as personagens de Ayala:

Fantasmas de mundos que não se conhecem e não se conseguem comunicar, até ao trágico desenlace que revela um

ao outro o estranho que os rodeava, desconhecido e insuspeito, condicionando a incompreensão de uns em relação aos outros, e o crime de todos para com todos (*apud* Ayala: 2014, p. 1 da contracapa).

O verme-narrador e o tribunal da consciência

Ayala usa um originalíssimo dispositivo narrativo. O narrador da primeira parte do romance é o verme no catre da malograda Bianca:

Eu o verme, aqui nesta carne que já começa a ser meu reino, nesta carne pousada em seu leite de morte, ainda quente daquele hausto de vida que era a sua chance de perigo e abjeção. Eu o verme, reconhecendo este tecido de alma ausente, mas com a marca total do que a alma aprendeu, e que só através destes olhos, desta boca onde passeio agora o meu visco, destes dedos delicados e finos, somente através disso tudo tenho uma razão de ser chamado em testemunho (Ayala: 2014, 9).

À medida que vai fazendo desaparecer o corpo de Bianca, devorando-o, este verme-narrador faz-nos avançar na ação. Quando come os olhos de Bianca, relata-nos o momento axial no qual ela viu pela primeira vez Sebastião. Ao deglutir os seus simbólicos seios, relata-nos, por sua vez, a cena em que Flora os beijou. E quando, esfaimado, passeia pelas mãos do cadáver, concomitantemente o leitor vê-se imerso na cena em que Bianca foi tocada pela primeira vez pelo seu amante.

Mas o que parece interessar mais ao verme-narrador é questionar as razões preconceituosas, travestidas de valores de honra

católica, que levaram ao terrífico assassinio de Bianca. Ele denomina a traição de Bianca como “discutível pecado” (Ayala: 2014, 9).

Na segunda parte do romance, o verme narrador desaparece e dá lugar a uma narração anônima na terceira pessoa. O espaço, por excelência, dessa segunda parte é o tribunal, onde se averiguará o que, de fato, ocorreu. Há, por isso, uma apropriação dos protocolos ficcionais dum gênero romanesco amplamente cultivado na literatura anglófona, com múltiplas transposições filmicas: o romance jurídico e de tribunal. O advogado de acusação a Vicente é a personagem central dessa última parte. O autor monta, assim, uma espécie de tribunal da consciência, demonstrando que toda a comunidade esteve, de algum modo, envolvida nesse triplo homicídio. Vicente matou com a conivência e a aprovação de quase todos.

As personagens são chamadas a depor na barra de tribunal, revelando a sua sórdida cumplicidade com o crime cometido. Ficamos, assim, a saber que foi o pai de Bianca que forneceu a arma de fogo ao genro para que ele matasse, note-se, a sua própria filha (repare-se como a visão patriarcal e marialva é aqui retratada até às suas deletérias e últimas consequências). E foi Flora que montou uma armadilha mortal a Bianca e Sebastião, indo, depois, alertar o marido traído, Vicente, para que os matasse em pleno encontro. Por sua vez, o padre Nilo, símbolo maior de uma comunidade arraigada no catolicismo mais serôdio, esteve sempre a par de tudo, mas nada fez para impedir a tragédia que se anunciava e que ele, de algum modo, previra.

Vitalismo face a uma sociedade atávica

Em suma, em *À beira do corpo*, o autor pretende opor uma visão vitalista, baseada numa concepção carnal da transcendência,

confrontando-a com os limites axiológicos que uma sociedade rigidamente católica impõe aos seus elementos, com as inevitáveis e nefastas consequências que tal implica. A oposição entre o amor sincero e humano de Bianca e Sebastião e a condenação assassina por parte dessa comunidade, supostamente católica, parecem veicular a contradição inerente de quem professa o amor cristão, mas, perante a realidade do amor humano, toma contraditórias e muito pouco caridosas atitudes.

Desse modo, a relação entre Bianca e Sebastião funciona como uma *anaideia* que obriga a comunidade a posicionar-se perante essa afronta às suas convenções e a revelar a sua crueldade e a sua inveja escondidas, não ditas.¹¹ A inversão da mensagem amorosa crística, na qual a aceitação do outro na sua plenitude deveria ser o mandamento primeiro, é total. Veja-se, a esse título, a resposta esclarecida e categórica de Bianca ao padre:

– Quanto à penitência – atalhou ela com amargo acento – tenho sofrido mais do que se levasse comigo o mais cruento cilício. Quanto ao pecado mortal, perdoe, mas não pretendo abjurá-lo. Entre a igreja e a minha paixão eu escolho a minha paixão, é isto que é preciso lhe dizer antes de me afastar definitivamente da casa de Deus. (...) mas você, senhor padre, também me abandonou. Eu amo Sebastião, Padre Nilo, eu o amo (Ayala: 2014, 30).

Tal como na sua poesia, também nesse romance, para Ayala, Deus é a vida, e sua metonímia suprema é o amor-paixão. Ou seja,

¹¹ Sobre o conceito de *anaideia* vd. nota de rodapé nº 5.

um amor de índole espiritual, mas que só pode concretizar-se através do corpo. As personagens ayalianas problematizam os obstáculos à plenitude dessa realização.

Repare-se que toda a comunidade, imbuída de um espírito católico atávico, foi conivente com o assassinato de Sebastião, Bianca e do filho que ela trazia no ventre. A arte literária de Ayala coloca questões importantíssimas a todas as personagens cúmplices desse ato bárbaro. Elas aprovaram a morte dos amantes devido à traição, ou, ao invés, por causa do amor verdadeiro que, de fato, Bianca e Sebastião sentiam um pelo outro e pela coragem em o viver e assumir? Tiveram inveja do fato de eles não reprimirem o que sentiam e de terem sido mais fortes do que aquilo que os valores daquela sociedade fechada lhes impunham?

O confronto com esses valores tradicionais, que, em última instância, querem impedir a liberdade individual de cada um, não pertence ao passado. De formas diversas, nunca esteve tão presente como hoje. Por isso, o romance de Ayala é verdadeiramente nosso contemporâneo e nosso companheiro de jornada e luta.

Referências

- AYALA, Walmir. *Diário 1: difícil é o reino*. São Paulo: GRD, 1962.
- _____. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Leituras, 1965. Poema citado também disponível em: <http://www.citador.pt/poemas/amor-se-te-repito-walmir-ayala>
- _____. *Chico Rei. Poema dramático em sete cenas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965a.
- _____. *Um animal de Deus*. Rio de Janeiro: Lidador, 1967.
- _____. *Ponte sobre o rio escuro: contos*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1974.
- _____. *Estado de choque*. São Paulo: Massao Ohno, 1980. Poema citado também disponível em: <http://historiadosamantes.blogspot.com/2009/09/walmir-ayala.html>
- _____. *À beira do corpo*. 12ª edição comemorativa dos 50 anos da primeira edição. Santarém: Rosmaninho, 2014. [1964]
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de António Carlos Viena. Porto Alegre: L&PM, 1987. [1957]
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- LISPECTOR, Clarice. *Contos*. Lisboa: Relógio d'Água, 2006.
- ONFRAY, Michel. *Cinismos: retrato de los filósofos llamados perros*. Tradução de Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- PAIXÃO, Roseane Cristina da. *Quando a arte imita a vida: ficção e memória nos diários de Lúcio Cardoso e Walmir Ayala*. Dissertação de mestrado em Teoria Literária e Crítica da Cultura. São João Del-Rei: Universidade Federal de São João Del- Rei, 2011.
- QUEIRÓS, Eça de. *O primo Basílio*. Porto: Civilização, 2012. [1878]

Resumo

Pretendo analisar alguns aspectos da obra literária de Waldir Ayala, poeta e prosador de inegável qualidade, ultimamente caído no esquecimento. Tratarei de tópicos intertextuais da sua obra, mas focarei, principalmente, em características da sua poesia e do seu romance *À beira do corpo*. Assim, o amor-paixão vivido no seio de uma sociedade preconceituosa e fechada, a par da libertária e pessoalíssima concepção de Deus, de Ayala, enformam a minha análise, a qual espero possa trazer luz a alguns traços da sua singular obra.

Palavras-Chave: Waldir Ayala; poesia; *À beira do corpo*; deus carnal; amor-paixão.

Abstract

I intend to analyze some aspects of the literary work of Waldir Ayala, a novelist and poet of undeniable quality, fallen a little into oblivion. I will deal with intertextual topics of his work, but I will focus mainly on characteristics of his poetry and of his novel *À beira do corpo*. Thus, the love-passion experienced within the context of a prejudiced catholic society, together with Ayala's personal conception of a libertarian God, shape my analysis and hopefully bring light to some traits of his oeuvre.

Keywords: Waldir Ayala; poetry; *À beira do corpo*; a carnal god; love and passion.

Linguagem e representação em *Ó*, de Nuno Ramos

Letícia Valandro*

“Fragmentação”, “cultura de massa”, “sociedade de consumo”, “hibridismo”, “contracultura”, “arte popular” são somente alguns dos termos utilizados pelos estudiosos contemporâneos em suas reflexões sobre nossa sociedade e sua expressão artística. Período de mudanças, de incertezas, de transição histórica, a contemporaneidade suscita muitas divergências até mesmo em relação à própria denominação. Mike Featherstone (1995) elucida e distingue três conceitos muito usados e, ao mesmo tempo, dissonantes para o período atual: pós-modernidade, pós-modernização e pós-modernismo.

O primeiro pode ser entendido, de acordo com o estudioso, como a passagem de uma época a outra, o momento subsequente à modernidade e que “envolve a emergência de uma nova totalidade social, com seus princípios organizadores próprios e distintos” (Featherstone: 1995, 20). Por sua vez, o termo pós-modernização, que também se relaciona a um novo contexto, está ligado às alterações e consequências do desenvolvimento econômico e social decorrente e posterior ao período moderno. O terceiro e último conceito indica “os estilos que associamos aos movimentos artísticos originados na virada do século e que até recentemente predominam nas várias artes” (1995, 24).

Essa situação, que caracteriza as artes, a economia, a política, a sociedade em sua totalidade, constitui, para Boaventura de Sousa

* Professora de Língua Portuguesa na Università degli Studi di Verona, Itália.

Santos (2010), um período de transição. Transição entre a modernidade e a conjuntura que lhe sobrevirá. Porquanto assinala essa mudança, pois concilia aquilo que o estudioso chama de “promessas cumpridas em excesso” (Santos: 2010, 77) com aquelas deixadas por cumprir pela modernidade, a situação atual é de desregulação, de crise. O autor defende, ainda, que a fragmentação, um dos grandes axiomas da pós-modernidade, seria mais uma das consequências do período anterior. Isso porque, como momento intermediário, a pós-modernidade herdou essa fragmentação das mudanças que caracterizaram a modernidade, cabendo ao momento presente superá-las.

A ideia da transitividade histórica como a principal característica do período pós-moderno é percebida e defendida, também, por Linda Hutcheon (1988). Em relação ao pós-modernismo, Hutcheon, seguindo essa percepção de mudança, não postula a hipótese de considerá-lo um novo paradigma. Para ela, o pós-modernismo não substitui o humanismo liberal que o antecedeu. Como cultura de ruptura, ela acredita que o pós-modernismo possa servir “como marco da luta para o surgimento de algo novo” (Hutcheon: 1988, 21). Segundo a estudiosa, a única condição possível para a mudança seria o conhecimento proveniente dos questionamentos, das contestações típicas do pós-modernismo.

O pós-modernismo, a partir dessa concepção de arte de transição, interessada e centrada na mudança, reflete em sua poética as precariedades do homem pós-moderno. Featherstone enumera algumas dessas características, como a aproximação da arte à realidade cotidiana; a perda da distinção entre a cultura erudita e a cultura de massa ou popular; a “promiscuidade estilística” (Featherstone: 1995, 25), ou seja, a mistura de códigos; a intertextualidade e, logo, o uso

do pastiche, da paródia, da ironia; e a percepção do fim da ideia de genialidade e de originalidade na criação artística, que corresponde na literatura à recusa pós-modernista “a propor qualquer estrutura ou [...] qualquer narrativa-mestra” (Hutcheon, 1988, 23), sendo esta última denominação tomada de empréstimo, por Hutcheon, a Jean-François Lyotard em seu *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (1984).

Cabe, nesse sentido, refletir sobre a questão da reprodutibilidade das obras artísticas, que incorre naquilo que Walter Benjamin (1985) denominou de “destruição da aura” das obras de arte, marcada pela perda da autenticidade e da unicidade. A massificação da cultura, através da reprodução em grande escala das composições artísticas, “substitui a existência única da obra por uma existência serial” (Benjamin: 1985, 168). As obras de arte, diante dessas transformações, passam a ter seu valor subordinado e determinado pelo mercado, tornando-se uma mercadoria a ser adquirida ou, até mesmo, um meio de convencimento, um recurso publicitário ligado à venda dos mais diversos tipos de produtos e serviços. A arte, a serviço das regras de mercado, adquire, ainda, um caráter de massificação, de uniformização. Segundo Linda Hutcheon, essa “crescente uniformização da cultura de massa é uma das forças totalizantes que o pós-modernismo existe para desafiar. Desafiar, mas não negar” (1988, 22).

Nessa sociedade de consumo, Domício Proença Filho sinaliza que “o mundo real como que se desmaterializa, converte-se em signo; em simulacro” (1999, 36). Acerca do reflexo desse momento histórico na literatura, Proença Filho acrescenta às características já referidas anteriormente o exercício constante da metalinguagem; a existência de uma figuração alegórica de tipo hiper-real e metonímico; o “fragmentarismo textual” (Filho: 1999, 43), técnica próxima

àquela da montagem cinematográfica; a intensificação de elementos narrativos ligados à autoconsciência e à autorreflexão, que, ao ampliarem o hermetismo textual, aumentam a quase imprescindível atividade crítica mediadora.

Essas particularidades são facilmente detectáveis, por Beatriz Resende, na “*multiplicidade*” (Resende: 2014, 12) que caracteriza a produção literária brasileira contemporânea. Esta, denominada “literatura exigente” por Leyla Perrone-Moisés (2012), aparece definida dentro da perspectiva da transitividade histórica tratada acima. Segundo Perrone-Moisés, “enquanto muitos ainda se aproveitam das técnicas narrativas do século 19, esses escritores assimilaram as vanguardas do século 20 e desejam, agora, sair da modernidade para encontrar maneiras de dizer mais apropriadas para o século 21” (2012).¹

Ó e uma genealogia da linguagem

Lançado em 2008, *Ó*, terceira obra literária publicada por Nuno Ramos, aparece catalogado como livro de contos, mas é nitidamente uma obra de gênero híbrido, ou “inclassificável”, atribuição dada por Perrone-Moisés à produção literária brasileira contemporânea, marcada por um “misto de ficção, diário, ensaio, crônica e poesia” (2012). Multiplicidade de gêneros para um artista múltiplo como Nuno Ramos, que, além de escritor, é pintor, desenhista, escultor, cineasta, cenógrafo e compositor. A complexidade compositiva encontrada no texto de Ramos pode ser vista, ainda nas artes plásticas, como bem nota Vilma Arêas (2011), em que se vai “do mármore e do vidro à cera, ao barro, ao papel, ao feltro, parafina

¹ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/33216-a-literatura-exigente.shtml>. Acesso em: 27/07/2020.

ou linhaça” e contamina essa espécie de “prosa de ateliê” (2011) não somente por sua forma híbrida, mas pela presença constante de tais materiais. Nesse sentido, o fato de Nuno Ramos ser igualmente um artista plástico parece ganhar certa significância.

Vinte e cinco capítulos-contos² compõem a obra, dentre os quais se destacam os sete “Ó”, distribuídos de maneira não uniforme ao longo do texto. Através de uma linguagem sintática e lexicalmente familiar ao leitor – “sem pirotecnias verbais” (Perrone-Moisés: 2012) –, amparada, muitas vezes, na informalidade do registro, o narrador reveza-se entre as primeiras pessoas verbais: primeira pessoa do singular quando relata experiências pessoais; primeira pessoa do plural quando se reconhece e se insere no “Gênero Humano” (Ramos: 2013).³ Na obra, assim como apontado por Perrone-Moisés (2012) em relação à atual prosa brasileira, a grande paisagem narrativa cede lugar ao ínfimo e, nessa “prosa de resíduos”, de detritos, concentrada em “coisas minúsculas” (Perrone-Moisés: 2012), o narrador decide,

sem conseguir escolher se a vida é bênção ou matéria estúpida, examinar então, pacientemente, algumas pedras, organismos secos, passas, catarros, pegadas, desenhos que vejo nas nuvens, cifras, letras de fumaça, rima feita de bosta, imensidão aprisionada numa cerca, besouros dentro

² “Capítulo-conto” parece-me a denominação mais apropriada, uma vez que, devido ao hibridismo de gêneros que caracteriza a obra, essa pode ser lida tanto a partir da perspectiva de que se trata de uma narrativa próxima ao romance – já que o narrador-personagem, atravessado sempre pelos mesmos questionamentos, conta episódios da própria vida –, ou ainda, de acordo com a catalogação, o livro pode ser compreendido como um conjunto de contos.

³ A obra de Nuno Ramos e demais obras em versão digital não possuem indicação do número de página.

do ouvido, fosforescência do organismo, batimento cardíaco comum a vários bichos, órgãos entranhados na matéria inerte, olhando a um só tempo do alto e de dentro para o enorme palco, como quem quer escolher e não consegue: matéria ou linguagem? (Ramos: 2013).

Esse questionamento contém, de fato, as duas principais temáticas da narrativa: a consciência da degradação e da finitude da matéria – o homem “amálgama de carne e de tempo” (Ramos: 2013) e a necessidade de comunicação humana através da linguagem –, a “mais exótica das invenções”, mas que nos parece “tão natural e verdadeira quanto uma rocha” (Ramos: 2013) –, as quais são narrativa e argumentativamente tratadas no primeiro capítulo-conto, não casualmente o mais longo, intitulado “Manchas na pele, linguagem”.

“Meu corpo se parece muito comigo, embora eu o estranhe às vezes” (Ramos: 2013) é a frase que abre a narrativa e lança de súbito as duas temáticas relacionadas. Como observa Ana Kiffer (2010), recorrendo a Freud, uma das funções do corpo seria a da estabilização identitária. Se o “corpo-pele” (Kiffer: 2010, 39), matéria sujeita à degradação impiedosa do tempo, pode tornar-se estranheza, sobretudo num período de identidades enquanto “celebrações móveis” (Hall: 2006, 12) – “resultados sempre transitórios e fugazes de processos de identificação” (Santos: 2010, 135) –, essa deve ser pensada, de acordo com Kiffer e dentro da ideia de formação da angústia expressa por Freud, não como excesso, mas, a cada vez, “como invasão dessa matéria amorfa do corpo. O estranho é o sem forma, o estranho, nesse momento, é aquilo que não se nomeia” (Kiffer: 2010, 39).

A angústia criada por essa *necessidade* de nomeação é ironicamente tratada na sequência da narrativa. Ao olhar-se no espelho

e perceber a existência de círculos calvos geometricamente perfeitos em seu queixo, o narrador prossegue:

Micose? Stress? Fungo? Musgo? – logo alguns amigos diagnosticaram, com aquele devaneio da medicina amadora, e me alegrei com a possibilidade de ganhar a companhia, mesmo que de uma doença, de alguma coisa com nome definido. Mas não perdi o espanto sobre a origem daquilo. Qual gene ou terminal nervoso ordenou que caíssem neste formato circular perfeito? Em que língua interna conversaram? (Ramos: 2013).

Essa situação ironiza a necessidade humana de nominar e consequentemente de dar um significante e um significado àquilo que percebe no mundo, uma vez que, “mais do que comer, correr ou flechar a carne alheia, mais do que aquecer a prole sob a palha, nós nos sentamos e damos nomes, como pequenos imperadores do todo e de tudo” (Ramos: 2013). O que parece estar em jogo, na verdade, é o questionamento de Ilmara Coutinho do uso da “linguagem como abrigo, como ficção/invenção destinada a criar um mundo idealizado pela necessidade de comunicação, e cujo instinto coletivo foi violentamente imposto como imprescindível à sobrevivência” (Coutinho: 2014, 79).

Segundo Proença Filho (1999), na literatura contemporânea, a linguagem adquire uma centralidade nas narrativas até o ponto de tornar-se o lugar de configuração do real. De fato, a questão linguística é tão central na obra de Ramos que ele chega a compor uma espécie de genealogia da linguagem. Esta, surgida num momento de doença ou fraqueza geral, foi astutamente capaz de “substituir-se ao

real como um vírus à célula sadia” (Ramos: 2013), sem possibilidade de retorno. “Feita” de vento, de voz, é a partir da criação dessa “ferramenta” que, como pequenos soberanos, os homens convertem-se em portadores do “sopro” vital.

Contudo, nos momentos de “dor cega”, quando as palavras não servem ou não bastam, ou, ainda, “quando entramos em choque com algo inaceitável ou excessivamente belo e ficamos, literalmente, sem palavras” (Ramos: 2013), estamos voltando “a uma época em que cada coisa tinha seu peso sinestésico” (Ramos: 2013) e igualamo-nos àqueles que Ramos chamou “heróis mudos” – os únicos que resistiram à supremacia da linguagem e que, por isso, foram expulsos pelos “seres linguísticos”. É nesses momentos que

então alguma coisa como canto sai de alguma coisa como boca, alguma coisa como um á, um ó, um ó enorme, que toma primeiro os ouvidos e depois se estende pelas costas, a penugem do ventre, feito um escombro bonito, um naufrágio no seco, um punhado de arroz atirado para o alto, é em nossa voz o chamado longínquo de um sino, canto e me espanto com isso (Ramos: 2013).

Ao questionar os pilares basilares da linguagem, Ramos fabula uma outra forma de expressão, “criada por encaixes discursivos atravessados por sete atos linguístico-epifânicos” (Coutinho: 2014, 86), que espantam e deixam sem palavras, pois, sugere o narrador, dão conta da existência de uma etapa anterior à linguagem ordinariamente adotada. Ainda de acordo com Coutinho, esse pacto inicial dialoga com outros conhecidos mitos fundacionais de natureza filosófico-científica e mesmo religiosa, uma vez que

evoca o extermínio de uma autoridade que perece em matéria, mas permanece como força simbólica incontornável, traduzida no que ficou dos “heróis mudos”: o excesso abjeto do corpo, a fugacidade do tempo, a inexorabilidade do envelhecimento e da morte, a mudez necessária à comunicação/ interação, o caráter intervalar da linguagem que, a exemplo da vida, encontra no silêncio um de seus pilares de reinvenção (Coutinho: 2014, 92).

O cerne último da narrativa de Ramos parece residir, logo, no questionamento da escrita como representação, como *mimesis*. Nesse sentido, “deixando de ser meio para ser fim, a linguagem funcionou, muitas vezes, como um túmulo mal acabado e usado para fixar códigos interpretativos, sejam científicos, culturais ou religiosos, sob frias lápides” (Coutinho: 2014, 99-100). A alternativa a essa realidade vem apresentada pelo narrador na forma da “última hipótese” que se dispõe a analisar – e aqui cabe ressaltar o caráter nitidamente argumentativo dessa parte do texto: a hipótese é construída como se os “heróis mudos” fossem “seres radicalmente linguísticos, a ponto de que tudo para eles pertencesse à linguagem” (Ramos: 2013):

Cada árvore seria assim o logaritmo de sua posição na floresta, cada pedregulho parte do anagrama espalhado em tudo e por tudo. Mover-se-iam entre alfabetos físicos perceptíveis aos seus cinco sentidos (e ler talvez constituísse um sexto, que reunisse e desse significado aos demais), e cada cor seria música e cada música seria mímica, e cada gesto seria um texto (Ramos: 2013).

Essa possibilidade de “escrever e falar com pedaços e destroços” (Ramos: 2013), em que o texto seria dissipado em tudo, encontraria a sua restrição justamente no fato de “ser feito de matéria física, mutável e perecível” (Ramos: 2013). Ou seja, cíclica e geometricamente perfeita como as suas marcas faciais e como o “Ó” exclamado, retorna a questão inicial do tempo. O tempo primordial, o tempo que tudo muda, transforma, apodrece e, ainda, o tempo opressor da sociedade contemporânea, “o tempo de um sentido unívoco, que exige que cada minuto, e que os significados de todos os minutos sejam os mesmos” (Souza; Trocoli: 2015, 235). O narrador encontra somente na infância a existência de um tempo ainda material e linguisticamente livre. É no vigésimo capítulo-conto da obra, “Infância, TV”, que essa ideia vem expressa:

Não escureceu ainda e tenho tempo. Principalmente, tenho tempo. Então ouça: o longo, longo murmúrio; agora: agora; isto é isto, este é meu focinho. Nada de lendas. Nada de histórias (são todas minhas). Nada de desculpas, para isto tenho o resto da minha vida, as reverências e os joelhos duros. Eu sei antes da língua, sei antes da lógica, sei só com a inflamação da minha amígdala, só com a dor do meu próprio crescimento, só com meu sarampo, minha escarlatina, só com minha barriga inchada (Ramos: 2013).

Daí a significância que o relógio – símbolo do tempo moderno – assume na narrativa. Nesse sentido, Souza e Trocoli (2015) atentam para o fato de a capa do livro apresentar a fotografia de um detalhe de uma obra escultórica do próprio Ramos, denominada *O que são as horas*. Se a ideia do tempo impiedoso acompanha toda a narrativa,

sua representação e implicação moderna – o relógio – também se fazem presentes de maneira constante. No décimo capítulo-conto, “Canhota, bagunça, hidrelétricas”, por exemplo, o narrador afirma, em relação ao relógio da abandonada estação ferroviária próxima à sua casa, que, apesar de inativo há anos, parece sempre “atual, severo e poderoso”. E continua:

Como foi que chegamos a este ponto? Incrustamos uma ampulheta em cada parede, em cada sapato, em cada prato de comida. Cuspimos tempo. Defecamos tempo. Quem sabe apodreceremos tempo. Relógios são apenas os ícones mais explícitos: pontes, prédios, colunas, são todos dínamos de tempo acumulado, altares do grande sacrifício (Ramos: 2013).

Se o tempo opera, inexorável, até que ponto a língua, fechada em significados e significantes estáveis, consegue captar a essência mesma das *coisas*? Ao questionar-se constantemente acerca dessa (im)possibilidade, Ramos parece negar-se a entrar na espécie de manipulação pressuposta pela indústria cultural e dispõe-se, segundo Idelber Avelar, a “desmontar os mitos de comunicação direta e transparência linguística que fundamentam tal indústria” (Avelar: 1999, 167). Logo, parece possível vislumbrar na escrita de Nuno Ramos sinais da “poética da negatividade”, identificada por Ricardo Piglia⁴ (1990) como uma das fundamentais tendências do romance contemporâneo, “baseada numa recusa das convenções da cultura

⁴ O texto de referência para Avelar é: PIGLIA, Ricardo; SAER, Juan José. *Por un relato futuro*. Santa Fé: Universidad Nacional del Litoral, 1990.

de massas e uma posição de negação radical cujo resultado final seria o silêncio” (Avelar: 1999, 167).

Dessa forma, se o “rei silencioso” daqueles propositadamente esquecidos “heróis mudos” poderia consolar-se na certeza de “saber que a dor não se duplica, que não há signo para a doença e que o corpo, o corpo profundo, continua inexplorado e mudo” (Ramos: 2013), é porque, no fundo, “cada indivíduo guarda-se numa capa exterior aparentemente fundida ao genérico, mas selando no interior sua diferença silenciosa” (Ramos: 2013).

O drama da linguagem e da representação

A experiência da leitura do livro de Nuno Ramos, a quem conhece, ainda que superficialmente, a obra de Clarice Lispector, remete prontamente a esta. Assim como ocorrido a Mayara Ribeiro Guimarães (2013), a ideia de uma “armadilha” pode acometer o leitor mais atento. Contudo, já ao final do primeiro capítulo-conto de *Ó*, essa incerteza inicial parece ser dissipada e a percepção de uma espécie de conexão mostra-se longe de ser “um disparate e tampouco armadilha de uma possível leitura contaminada” (Guimarães: 2013, 255).

Clarice Lispector estreou como romancista em 1943, com a publicação de *Perto do coração selvagem*, que provocou um grande alvoroço entre os críticos brasileiros. Num cenário literário caracterizado, sobretudo, por produções socialmente empenhadas em retratar a realidade brasileira “típica”, do sertão ao ambiente urbano das grandes cidades, a originalidade da narrativa de Clarice traçou um definitivo caminho de ruptura. Como disse Benjamin Moser (2013), não existia memória de uma estreia mais sensacional, capaz de ter elevado a nível tão alto um nome que, até pouco tempo antes, era completamente desconhecido. Esse romance inaugural valeu a

Clarice o Prêmio Graça Aranha como melhor exórdio de 1943 e foi alvo de um elevadíssimo número de recensões e críticas em jornais de todo o país.

Sérgio Milliet, em artigo publicado em 15 de janeiro de 1944, no cotidiano *O Estado de S. Paulo*, evidencia a “coisa rara” que representava aquela prosa no panorama literário brasileiro. No mesmo ano, o então jovem crítico Antonio Candido publicou dois artigos sobre Clarice e seu romance de estreia. Nos anos 1960, os dois textos foram reunidos, quase integralmente, em “No raiar de Clarice Lispector (1943)”, publicado em *Vários escritos*, de 1970. Nessa obra, o crítico paulista começa por fazer uma análise do moderno panorama da literatura brasileira. Ele afirma que o início de uma verdadeira reforma do pensamento literário deveria principiar com a criação de uma “expressão adequada”, mas que, naquele momento, no Brasil, conseguia ver somente um “certo conformismo estilístico”, sem que ninguém tivesse aprofundado a “expressão literária” (Candido: 1970, 125).

Para Candido, pensar o material verbal, linguístico, expressivo era essencial a fim de que a literatura brasileira deixasse de ser periférica e desse à luz obras relevantes. “Para que a literatura brasileira se torne grande, é preciso que o pensamento afine a língua e a língua sugira o pensamento por ela afinado. Uma corrente dupla, de que saem as obras-primas e sem a qual dificilmente se chega a uma visão profunda e vasta da vida dentro da literatura” (Candido: 1970, 126). De fato, em toda a obra narrativa de Clarice Lispector – que inclui romances, contos, crônicas e livros infantis –, a questão linguística apresenta um papel central.

Se essa questão chega a tornar-se dramática, como ilustrou Benedito Nunes (1989), e o conflito acomete tanto personagens

quanto a própria realização narrativa, parece ser *Água viva* (1973) a obra que não só cria uma inédita forma para expressar tal dilema, como também aquela que demonstra mais afinidades com o livro de Nuno Ramos. “Texto fronteiroço inclassificável”, como o de Ramos, “simplesmente classificado de *ficção*, que já não ostenta mais as características formais da novela ou do romance” (Nunes: 1989, 157), sobre ele recaíram as maiores dúvidas de Clarice, que o julgava “ruim, porque não tinha história, porque não tinha trama” (*apud* Moser: 2013),⁵ e cujo trabalho custou-lhe aproximadamente três anos. Até a publicação, a narrativa teve dois possíveis títulos – “Atrás do pensamento: monólogo com a vida” e “Objeto gritante” – até, finalmente, *Água viva*. Inicialmente, o livro possuía quase o triplo de páginas em relação à edição de 1973, na qual foram suprimidos, sobretudo, muitos fragmentos de textos já publicados no *Jornal do Brasil*; e mantidos outros tantos, numa espécie de bricolagem de vários escritos e obras de Clarice.

Isso demonstra a sua grande insegurança em relação ao livro, cuja trama é tão tênue que a própria narradora não sabe exatamente como defini-la: “um frágil fio condutor; qual? o do mergulho na matéria da palavra? o da paixão?” (Lispector: 2013).⁶ Como faz notar Nádía Gotlib (1995), no entanto, existem pontos que sustentam esse tênue fio: as palavras da mulher-artista, que se dirige a um outro que amou – ou ainda ama –, em um diálogo que é monólogo com o interlocutor ausente e, em certos momentos, é somente silêncio.

As reflexões da narradora-artista de *Água viva* transitam na experiência da fronteira, “da literatura como forma de fazer superar

⁵ Consultado em edição digital, sem indicação do número de página.

⁶ Consultado em edição digital, sem indicação do número de página.

uma terrível impossibilidade: o desejo de, ao mesmo tempo, captar o ‘intangível do real’ e o ‘figurativo do inominável’” (Helena: 2007, 55). Daí a busca “atrás do pensamento”, onde não há palavras, da essência mesma do mundo: “é-se. Minha pintura não tem palavras: fica atrás do pensamento. Nesse terreno do é-se sou puro êxtase cristalino. É-se. Sou-me. Tu te és” (Lispector: 2013).

Nesse sentido, a narradora tem consciência de que, ao escrever a seu interlocutor, não faz nada além de uma continuação:

O que te escrevo não tem começo: é uma continuação. Das palavras deste canto, canto que é meu e teu, evola-se um halo que transcende as frases, você sente? minha experiência vem de que eu já consegui pintar o halo das coisas. O halo é mais importante que as coisas e as palavras. O halo é vertiginoso. Finco a palavra no vazio descampado: é uma palavra como fino bloco monolítico que projeta sombra. E é trombeta que anuncia. O halo é o it (2013).

O “it”, que é o impessoal, a essência neutra das coisas, “apenas fulgura na chispa temporal do *Instante*, que escapa pelas largas malhas da linguagem” (Nunes: 1989, 159). No tempo do “instante-já”, do “instante impronunciável”,

a palavra apenas se *refere* a uma coisa e esta é sempre inalcançável por mim. Cada um de nós é um símbolo que lida com símbolos – tudo ponto de apenas referência ao real. Procuramos desesperadamente encontrar uma identidade própria e a identidade do real. E se nos entendemos através do símbolo é porque temos os mesmos símbolos e a mesma

experiência da coisa em si: mas a realidade não tem sinônimos (Lispector: 2013).

Se *Água viva* assinala uma radicalização da literatura como representação, em que Clarice, “ao buscar a ‘parte intangível’ do real [...], abandona a tendência realista de transcrever e de representar” (Helena: 1997, 87), *Ó*, publicado 35 anos mais tarde, parece continuar essa reflexão linguística e representacional, como para demonstrar que muitos dos questionamentos que marcaram o século XX ainda buscam respostas. O pensamento, a palavra,

a trama da saliva e da derme, do sopro batendo por dentro nos dentes, dá à voz a digital de um fantasma
tomara que sumas para que o nome morra antes que mate, como um uivo que nunca derruba a lua, tomara que sumas, voz algoz que há em minha – tomara que sumas, pocinha de palavras, não para que a visão transborde e domine a retina, é mais complicado do que isto, pois onde estivestes não deixarás de estar nunca e mesmo a visão carrega a sina que criastes, palavra, a sina de sempre fazer sentido, voz que me sequestra, por que não
soltas a tua algema sonora e deixas meu gêmeo incandescente acender sem aviso a velha candeia [...]
tomara que sumas, voz avozinha doente, deitada, porque nada que volta parece meu, nada que o mar regurgita e a praia aprisiona e em seguida vomita parece feito por minha lâ ou minha tinta, por minhas palavras, rainhas, porque essas eu fabrico sozinho e solto depois para nunca revê-las e comemoro, eufórico como um cachorro vadio saudando os pontapés que o põem para fora (Ramos: 2013).

Assim, tanto a escrita de Clarice Lispector quanto a de Nuno Ramos podem ser conjecturadas como “*escritas neutras*”, denominadas por Roland Barthes como “*o grau zero da escrita*” (Barthes: 1981, 13). A ausência que caracterizaria, segundo Barthes, a escrita produzida a partir do século XX, depois de ter passado por diferentes estados de solidificação progressiva – objeto de um olhar, de um fazer e de um assassinio –, possibilitaria o discernimento de uma negação e a incapacidade de o concretizar numa duração, “como se a Literatura, que desde há um século tende a transmutar a sua superfície para uma forma sem hereditariedade, só encontrasse a sua pureza na ausência de qualquer signo, propondo por fim a realização deste sonho órfico: um escritor sem Literatura” (1981, 13-14). Essa seria, ainda segundo Barthes, a última etapa de uma “*Paixão da escrita*” (1981, 14), que acompanha progressivamente a fragmentação da consciência burguesa.

Dessa forma, sem perder de vista as evidentes diferenças de feitiço narrativo, que em Clarice culminam impreterivelmente naquilo que Carlos Mendes de Sousa denominou “*feito-Lispector*” (Sousa: 2012, 29) – que consistiria no modo determinante com que os textos da escritora impõem-se aos seus leitores, sem permitirem a indiferença, já que são capazes de transportá-los a uma desconhecida vida interior –, a possível afinidade entre os dois escritores parece notória. Essa ligação, de acordo com Perrone-Moisés (2012), pode ser uma reivindicação a uma linhagem literária formada pelos “mais complexos escritores da alta modernidade” (2012). Nesse sentido, a obra de Nuno Ramos, no panorama literário brasileiro, parece seguir a vereda inaugurada por Clarice Lispector, que, como prontamente enfatizou Antonio Candido, encontra na linguagem e no questionamento da sua capacidade de representação o seu ponto fulcral.

Referências

- ARÊAS, Vilma. "As metamorfoses de Nuno Ramos". 2011. Disponível em: http://www.nunoramos.com.br/portu/depo2.asp?-fig_Lingua=1&cod_Depoimento=29. Acesso em 27/7/2020.
- AVELAR, Idelber. "João Gilberto Noll e o fim da viagem". *Travessia*. Florianópolis, 1999, n° 39, pp. 167-92.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita seguido de elementos de semiologia*. Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1981.
- BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". *Obras escolhidas*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- COUTINHO, Ilmara Valois Bacelar Figueiredo. *Margens limiades da prosa contemporânea: a poética do fragmento em "Eles eram muitos cavalos", de Luiz Ruffato, e "Ó", de Nuno Ramos*. Tese de doutorado. Porto Alegre. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2014.
- FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. Tradução de Julio Assis Simões. São Paulo: Nobel, 1995.
- FILHO, Domício Proença. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1999.
- GOTLIB, Nádya Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.
- GUIMARÃES, Mayara Ribeiro. "Quando a linguagem é imprescindível à sobrevivência: Ó, de Nuno Ramos". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, 2013, n° 42, pp. 255-65.

- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DPA, 2006.
- HELENA, Lucia. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: EdUFF, 1997.
- _____. “Cuidado, escrita e volúpia em Clarice Lispector”. BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto. *Clarice Lispector: novos aportes críticos*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2007.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- KIFFER, Ana. “Entre o Ó e o ‘Tato’”. *Alea: Estudos Neolatinos*, 2010, v. 12, n° 1, pp. 34-46.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naif, 2013.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *A literatura exigente: os livros que não dão moleza ao leitor*. *Folha de S. Paulo*, Ilustríssima, 25 de março de 2012. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/33216-a-literatura-exigente.shtml> Acesso em: 27/7/2020.
- RAMOS, Nuno. Ó. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- RESENDE, Beatriz. “Possibilidades da nova escrita literária no Brasil”. FINAZZI-AGRÒ, Ettore; RESENDE, Beatriz (orgs.). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 2010.

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: figuras da escrita*. São Paulo: IMS, 2012.

SOUZA, Ricardo Pinto de; TROCOLI, Flavia. “Nuno Ramos e a linguagem das coisas abandonadas”. *Remate de Males*. Campinas, 2015, n° 35.1, pp. 231-45.

Resumo

O presente ensaio pretende analisar a centralidade das reflexões acerca da linguagem e da representação em *Ó*, de Nuno Ramos. Tais temáticas, moldadas por uma forma narrativa híbrida, levam, não sem pouca resistência, a uma aproximação com a singular obra de Clarice Lispector. Nesse sentido, busca-se mostrar que, sem perder de vista as evidentes diferenças de feitiço narrativo, uma possível afinidade entre os dois escritores parece possível e pode ser pensada como uma reivindicação a uma linhagem literária formada, segundo Perrone-Moisés (2012), pelos “mais complexos escritores da alta modernidade”. Dessa forma, a obra de Nuno Ramos, no panorama literário brasileiro, parece seguir a vereda inaugurada por Clarice Lispector, que, como prontamente enfatizou Antonio Candido, encontra na linguagem e no questionamento da sua capacidade de representação o seu ponto fulcral.

Palavras-chave: Nuno Ramos; linguagem; representação; Clarice Lispector.

Abstract

This essay aims to examine the centrality of the reflections about language and representation in *Ó*, by Nuno Ramos. Such themes, framed by a hybrid narrative form, lead to an approach to the singular work of Clarice Lispector, not without a little resistance. In this sense, our purpose is to show that, without ignoring the obvious narrative shape differences, a possible affinity between the two writers seems possible and it can be thought as a claim to a literary lineage formed, according to Perrone-Moisés (2012), by the “most complex writers of high modernity”. Thus, the work of Nuno Ramos, in the Brazilian literary scene, seems to follow the path opened by Clarice Lispector who, as Antonio Candido promptly emphasized, meets in language and in the questioning about its ability to represent its crucial point.

Keywords: Nuno Ramos; language; representation; Clarice Lispector.

As consequências do deslocamento nas personagens Antonin Artaud, de *Viagem ao México*, e Max Aurach, de *Os emigrantes*

Andrelize Conceição da Silva Calheiros*

“Sêneca mandou que eu olhasse os astros que iluminam o mundo: repare bem, nenhum deles está parado. O sol se desloca de um horizonte para o outro da cidade e se move numa corrida vertiginosa à caça da lua. A estrela cadente enfeitiça os crédulos na noite de lua cheia. E Sêneca me pergunta: Por que os seres humanos não iriam se movimentar pela terra...”.

Silviano Santiago, *Viagem ao México*

Da desterritorialização ao isolamento

A migração está presente na história da humanidade. Segundo o *Dicionário etimológico* (1996), a palavra migração tem origem no termo latino *migro*, que significa “ir de um lugar para outro”. Desse modo, o processo migratório é o deslocamento de um indivíduo ou de um grupo com o objetivo de se fixar definitiva ou temporariamente em outra localidade. A mudança de territórios pode ocorrer por questões climáticas, econômicas, religiosas, étnicas ou políticas. Há inúmeros exemplos de deslocamento populacional ao longo da história: a fuga da Corte Portuguesa para o Brasil por causa das invasões napoleônicas; a migração forçada de povos africanos devido à

* Mestranda em Estudos Literários na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

escravidão; a dispersão dos judeus para outros territórios por medo das perseguições nazistas; o movimento da população rural para os centros urbanos em busca de melhores condições de vida e de trabalho. Em suma, o ser humano está sempre em trânsito. O conceito que será analisado neste artigo procura comprovar essa premissa. Ele envolve a definição de “desterritorialização”, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, que aparece pela primeira vez na obra *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* (2010).

Entendemos essa noção – “desterritorialização” – como elemento importante para compreendermos a necessidade do indivíduo de se movimentar para outros espaços com o intuito de reconstrução identitária e histórica. Todavia, sujeitos que não conseguem se identificar em determinados espaços por traumas sofridos em suas vidas, ou simplesmente por não conseguirem mais se adaptar ao ambiente em que viviam, passam por um processo de “desterritorialização”¹ e precisam encontrar um novo lugar para se reconhecer como parte dele.

Segundo Deleuze e Guattari, a noção de “desterritorialização” está atrelada à de território. Para eles, o território pode estar ligado ao povo e ao vínculo criado nas relações de coexistência e complementaridade com os outros; há também a territorialidade dos animais, que constroem, abandonam ou refazem seus territórios.

Outro fator relevante é que o mundo animal é demarcado e constituído por diferentes tipos de zonas, sejam de abrigo, de caça

¹ “O termo desterritorialização tanto está ligado à noção de deslocamento de um corpo/sujeito de um espaço/território físico para outro como também relacionado à ideia de uma passagem que compromete laços, vínculos afetivos. À desterritorialização segue-se a ‘relocalização’ ou a reterritorialização, engendrando novos espaços, novos sentimentos, gerando um enfraquecimento dos laços precedentes e articulando outras ‘experiências e condutas’” (Paranhos: 2010, 151).

ou zona de neutralidade. As zonas de abrigo, por exemplo, são demarcadas pelos odores que os animais carregam e difundem, com o intuito de proteger seu território dos predadores ou evitar que sejam usurpados por outros da mesma espécie. Além disso, Deleuze e Guattari também fazem menção a duas linhas de fuga. A primeira seria um espaço preservado para garantir ao animal o retorno em segurança ao seu meio associado quando o perigo aparecesse; quanto à segunda, essa

linha de fuga aparece quando o meio se acha transtornado sob os impactos do exterior, e o animal deve abandoná-lo para associar a si novas porções de exterioridade, apoiando-se, desta vez, nos meios interiores como frágeis muletas. Com a secagem do mar, o peixe primitivo deixa seu meio associado para explorar a terra, forçado a “transportar a si mesmo”, e só carregando água no interior de suas membranas amnióticas para proteção do embrião. De uma maneira ou de outra, o animal é mais aquele que foge do que aquele que ataca, mas suas fugas são igualmente conquistas, criações (1995, 68).

Assim, a territorialização é atravessada, de um lado a outro, por linhas de fuga que geram os movimentos de desterritorialização e reterritorialização. Portanto, para Deleuze e Guattari, não há uma noção de território sem a saída deste, da mesma forma que não há a desterritorialização, ou seja, o movimento daqueles que deixam seu território, sem um esforço para se reterritorializar em outro lugar. Assim, o processo de desterritorialização apresentaria um aspecto positivo, tendo o seu reverso na reterritorialização. É

importante explicar que a reterritorialização não significa retornar a um espaço primitivo, “ela implica necessariamente um conjunto de artifícios pelos quais um elemento, ele mesmo desterritorializado, serve de territorialidade nova ao outro que também perdeu a sua” (Deleuze; Guattari: 1996, 41). Resumidamente, podemos entender que a desterritorialização é o movimento de abandono do território, e a reterritorialização é o movimento de restituição do território.

Como se pode notar, nem sempre o processo de desterritorialização é voluntário; ameaças externas podem levar às linhas de fuga. A territorialidade dos seres humanos não é tão diferente da dos animais, pois, assim como eles, os sujeitos têm sua zona de segurança e, também, suas linhas de fuga. Na obra *Os emigrantes*² (2002), de W. G. Sebald, o personagem Max Aurach se vê obrigado a fugir do seu país de origem por causa das perseguições nazistas. O jovem vai viver com o tio em Londres a fim de reconstruir sua vida, ou seja, Aurach precisa se desterritorializar para se reterritorializar. Ele, entretanto, quer reconstituir seu território buscando apagar as marcas do anterior. Por isso, decide ir morar em Manchester para não ter contato com os outros judeus, nem com o seu passado. Para sua infelicidade, a cidade se torna o abrigo de muitos estrangeiros, inclusive dos próprios judeus.

² A obra do autor alemão W. G. Sebald é composta por quatro novelas. A narrativa é um híbrido de ficção, história, memória e lembrança que parecem reais e uma série de fotografias que buscam trazer veracidade aos fatos narrados, servindo como recurso documental. A obra narra a história de quatro personagens centrais: Dr. Henry Selwyn, Paul Bereyter, Ambros Adelwarth e Max Aurach. Na versão inglesa da obra, o nome do personagem Max Aurach mudou para Max Ferber; além disso, duas imagens foram retiradas do romance, uma que reproduz um quadro de Auerbach; e outra, a fotografia que destaca o olho do pintor. Isso aparentemente aconteceu porque Frank Auerbach não queria ser tão intimamente identificado com o livro, agora que estava se tornando inglês.

Fatores externos também podem transbordar o território, fazendo com que o sujeito seja obrigado a procurar um novo ambiente onde possa se reencontrar. No romance *Viagem ao México* (1995), de Silviano Santiago, Antonin Artaud não consegue se adaptar ao desenvolvimento ocorrido na cidade de Paris. Ele é um sujeito fora do lugar.

Eu tinha virado um homem das cavernas, transportado por um ato milagroso para o meio daquela rua parisiense, atirado para dentro do canal de edifícios, ensurdecido pelas vozes e gritos dos passantes. Um homem das cavernas que, remando contra a corrente dos fluxos urbanos, pela primeira vez estava sendo acotovelado por braços, obrigado a esbarrar em pessoas estranhas; tinha me transformado num amontoado de carne e osso parecido a uma bola de futebol chutada para o meio do trânsito tumultuado pelas máquinas, buzinas, barulhos de motor, passantes, vozerio, *ça va, et toi?*, abraços, adeus, o todo controlado por três cores distintas que luziam alternadamente no alto de um poste (Santiago: 1995, 28).

As mudanças na cidade parisiense obrigam o personagem a se refugiar no cinema mudo para poder manter o contato com seu eu interior. Quando isso já não basta mais, ele decide empreender uma viagem ao México para, entre outros motivos, buscar a harmonia entre o físico e o espiritual alcançada pela civilização asteca.

Aurach também se refugia no seu ateliê em Manchester para evitar o contato com a realidade. Tal motivo faz com que se isole na cidade onde vive. Manchester é seu lugar de segurança; nas poucas

vezes em que precisou ir a outro, se sentiu ameaçado por fatores externos.

Manchester me possui definitivamente. Não posso nem quero nem devo mais sair daqui. Até as inevitáveis viagens a Londres uma ou duas vezes ao ano por causa de estudos me oprimem e me inquietam. Esperar nas estações das ferrovias, ouvir os anúncios nos alto-falantes, sentar no trem, olhar a paisagem que passa lá fora e me parece inteiramente estranha, suportar os olhares dos outros passageiros, tudo isso me atormenta (Sebald: 2002, 169).

As inquietações vividas por Aurach e Artaud demonstram que são sujeitos deslocados. Ambos apresentam os mesmos problemas: isolamento, busca pelo reconhecimento profissional, dependência química, delírio e questões identitárias. Essas obras demonstram como os processos evolutivos contribuem para a concepção de sujeitos em crise. Em “A ficção contemporânea em tempos de desassossego”, Paulo César Silva de Oliveira afirma que “individualismo, capitalismo, globalização, mundialização, cultura planetária expressam os modos de ser de um tempo de desassossego e naufrágio da esperança, conforme bem definiu Lucia Helena (2012, 22), para quem há uma ‘semântica do naufrágio’ que [...] perpassa uma série de obras e autores contemporâneos” (Oliveira: 2016, 105). Para Lucia Helena, várias obras,

criando a ideia da viagem no horizonte do precário, absorvem a semântica do naufrágio a partir de uma rede de significações nas quais desponta o homem em crise, isolado

e pressionado pela força contundente e profunda de energias emocionais mutiladoras, movidas pela incapacidade de convivência ética e solidária, em um mundo competitivo e narcísico (Helena: 2012, 22).

A modernidade e, conseqüentemente, as pressões do dia a dia fazem o homem buscar um espaço preservado no qual se sinta seguro, como a casa. O contato com o outro torna-se cada vez mais fugaz, gerando sujeitos solitários. Não há como deixar de relacionar as mudanças sofridas pelos personagens com o conceito de “não-lugar”, de Marc Augé. Na obra *Não-lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade* (2009), o antropólogo francês observa como as transformações do espaço impactam no conceito de sociedade, dando lugar a indivíduos solitários, assim como ocorre com Artaud e Aurach.

As transformações na Europa do início do século XX causam um mal-estar entre o intelectual da época e o espaço cultural em que vive. No caso do intelectual europeu representado pela subjetividade de Artaud, esse incômodo ocorre pela carência de recursos materiais – já que estamos falando de um período marcado pelo pós-guerra, pelas dificuldades econômicas e estruturais – e, principalmente, pela perda de recursos “intelectuais” da Europa burguesa, devido ao acelerado processo de modernização. Desse modo, a relação de Artaud com a nova Paris faz com que ele se torne um espectador das transformações que a capital sofre em ritmo tão acelerado que ultrapassa o ritmo da vida, levando o personagem a não se sentir mais parte de tal realidade. A falta de identificação gera um homem solitário; a única pessoa com a qual mantém contato é o narrador de sua história. Mesmo assim, em alguns momentos, Artaud ignora a sua presença. A viagem-busca do personagem compreende um forte componente existencial. É só no

deslocamento e na socialização com outros povos que ele reconstrói sua identidade, como quando é convidado por “Ferra-o-Duque” para ir à cerimônia do “Padê de Exu” e, a partir dali, passa a carregar junto ao corpo a espada de Ogum, transformando-se num sujeito muito mais aberto à relação com o outro e com novas culturas.

Da mesma forma que Artaud, Aurach também é um sujeito do não-lugar. Ter que pegar o trem para ir a Londres causa um enorme incômodo. O único local onde costuma ir é a um restaurante, mas não se observa contato dele com os outros clientes. Ele prefere o isolamento do seu local de trabalho. Outro ponto é que Aurach não quer manter contato com o seu passado. Ele se afasta de tudo que lembra os judeus e a Alemanha, até mesmo o alemão se torna uma língua estranha. Diferentemente de Artaud, que volta à França após o seu período de exploração no México, Aurach jamais retornou ao seu país de origem: “Quando penso na Alemanha, disse ele, em minha cabeça ela parece uma coisa louca. E provavelmente pelo receio de ver essa loucura confirmada, nunca mais estive na Alemanha” (Sebald: 2002, 181).

Somente no segundo encontro com o narrador, quase duas décadas depois, o pintor conta as mazelas vividas por sua família por causa da perseguição nazista: o fato de o pai ter de entregar a galeria ao sócio ariano, de ter os quadros e objetos de luxo confiscados pelo governo alemão, a demissão do tio do colégio onde lecionava latim e grego, a fuga para Inglaterra e, por fim, a prisão e morte dos pais em um campo de concentração. Max não modifica o seu nome judeu a fim de se adaptar melhor ao novo país, como faz o Dr. Selwyn, outro personagem da obra de Sebald, mas procura construir uma nova identidade. A relação com o outro foi minimizada para haver a relação com ele mesmo. Aurach simboliza a imagem da solidão, portanto.

Sujeitos em crise: marcas físicas e psicológicas do deslocamento

O deslocamento forçado e as dificuldades de adaptação são marcas visíveis nesses personagens. Soma-se a isso a sensação de fracasso profissional. Esse processo mexe com a mente e o corpo de ambos. Artaud deixa sua cidade de origem, Marselha, para se aventurar pelo teatro em Paris. Lá, ele não consegue ter o êxito esperado; liga-se ao movimento surrealista, mas acaba sendo expulso por suas opiniões contrárias. Vivendo de pequenos papéis em filmes e peças teatrais, Artaud necessita da ajuda dos amigos para sobreviver. No meio disso, se vicia no láudano, o que o faz se internar por vezes em clínicas de reabilitação, porém nunca consegue levar o tratamento até o final. Tudo isso dá a ele um aspecto esquelético, seja por tomar pouco sol ou pela alimentação deficitária, já que vive enclausurado nos quartos onde se hospeda, dedicado ao trabalho de escritor, e come pouco para economizar o dinheiro. No período que passa no navio até chegar a Havana, capital de Cuba, onde a embarcação faz uma escala, Artaud passa a pegar sol com mais frequência, além de ter à sua disposição um cardápio mais variado nas refeições feitas durante o percurso, o que lhe dá uma aparência mais corada e uns quilos a mais. Vê-se que o deslocamento em busca de novas perspectivas tem um impacto positivo no aspecto físico do personagem.

O personagem de Sebald também se apresenta como profissionalmente fracassado. É claro que o Holocausto lhe causou um trauma muito difícil. É importante ressaltar que o genocídio dos judeus tem um impacto muito maior em outros personagens de *Os emigrantes*, os quais veem na morte uma forma de libertação do trauma vivido. Max Aurach, diferentemente de outros judeus, não se mata, porém, vê-se na sua forma de viver – isolado num ateliê

escuro e em ruínas numa cidade também em ruínas – uma busca pelo esquecimento. O narrador, no primeiro contato com ele, sente certo desconforto por causa da iluminação presente no local onde Aurach pintava, pois o ambiente era todo entregue à escuridão com apenas uma luz no centro, onde se localizava o cavalete no qual o pintor trabalhava por horas. O ato de desenhar com os bastõezinhos de madeira de salgueiro queimada, apagando o retrato para pôr outro por cima, deixava Aurach todo coberto de carvão. Há um tom melancólico na obra, principalmente pela presença do cinza, seja em Manchester, dominada pelas indústrias e suas chaminés, seja pelo ateliê onde o personagem se encontra, tomado pela poeira e pelo carvão. O ambiente *noir* serve como um espelho dos traumas vividos pelo sujeito, por isso, ao ver a cidade londrina, Aurach tem a sensação de ter chegado ao lugar que lhe fora destinado. Os horrores do Holocausto marcam principalmente a alma do personagem, o que fica visível quando ele vai ao museu em Colmar para ver a exposição dos quadros de Grünewald:

O horror do sofrimento que, partindo das figuras apresentadas, impregna toda a natureza para emanar de volta das paisagens apagadas sobre as figuras humanas dos mortos, agora se agitava em mim, subindo e descendo como as ondas do mar. E paulatinamente, olhando os corpos feridos, os corpos das testemunhas da execução curvados pelo sofrimento como juncos, compreendi que em determinado momento a dor anula sua condição de existir que é a consciência, e com isso talvez – sabemos muito pouco a respeito – anula a si mesma. Em contrapartida, a dor da alma é praticamente infinita (Sebald: 2002, 170).

O delírio afeta igualmente a percepção da realidade, situação que é agravada devido à dependência química. Tanto Artaud quanto Aurach dependem de medicamentos. O teatrólogo se vicia no láudano, enquanto o pintor passa a ser dependente de remédios para dormir. As duas químicas causam delírios nos personagens. Artaud, ao tentar se desintoxicar, sonha que está no Egito, onde dança e rivaliza com os deuses egípcios. Max Aurach tem alucinações como a tentativa de Santo Antônio no retábulo de Isenheim e a visão de seu gato morto andando pela casa. Portanto, o deslocamento apresenta consequências nos sujeitos, visto que nem todo mundo consegue se adequar a uma realidade diferente da sua.

Narradores deslocados e o projeto de reconstruir a história do outro

Os dois narradores – de *Viagem ao México* e de *Os emigrantes* – são escritores, anônimos, solitários e também vivem em deslocamento. No romance de Silviano Santiago temos um narrador que está no Rio de Janeiro e conta, na década de 1990, a história do escritor francês. O diálogo entre eles rompe com as perspectivas de tempo-espaço, visto que é Artaud quem relata, na Paris dos anos 30, sua trajetória para o narrador brasileiro. No entanto, em algumas passagens do romance, vemos o narrador com Artaud caminhando por Paris, seguindo em viagem rumo ao país mexicano, inclusive interagindo com outros personagens da mesma época do teatrólogo. Em contrapartida, na obra de Sebald, o narrador habita o mesmo espaço-tempo de seu objeto de estudo. Ele se muda para a Inglaterra, viaja a Manchester e visita Aurach para escrever a história do pintor judeu. Após esse contato, o narrador percorre diversos lugares a fim

de coletar dados para sua pesquisa. Não se sabe o porquê de decidirem narrar a biografia desses personagens, mas o que se vê é que o contato com eles faz com que esses narradores se modifiquem. É importante salientar que Antonin Artaud realmente existiu, já Max Aurach é inspirado em um pintor germano-inglês, Frank Auerbach. As obras têm um misto de realidade e ficção, característica de ficções migrantes.

O narrador de *Viagem ao México* inicia sua narrativa abordando a dificuldade de escrever e a necessidade de fazer-se monstro para produzir o texto: “Para escrever este livro, invento-me monstro, da maneira como só os navegantes sabem inventá-lo durante o transcorrer da viagem descoberta” (Santiago: 1995, 11). A metáfora da escrita como um monstro transmite ao leitor as problemáticas do processo de criação. Da mesma maneira o narrador de *Os emigrantes* relata os contratempos em se escrever a história do outro:

Era um trabalho muito laborioso, que muitas vezes empacava durante horas ou dias, e não raro voltando atrás, quando eu era constantemente atormentado por escrúpulos cada vez mais perceptíveis, que me paralisavam cada vez mais. Esses escrúpulos provavelmente tinham a ver com o objeto de minha narrativa, a que eu pensava não conseguir fazer justiça, e com a precariedade da profissão de escritor (Sebald: 2002, 228).

Narrar a história do outro não implica uma transcrição total dos fatos. Além do mais, tais obras baseiam-se na memória, que, como sabemos, é falha. Conforme aborda Márcio Seligmann-Silva, ao citar Borges, não há como traduzir o passado sem o trabalho da imaginação. Seligmann-Silva também traz o conceito de Benjamin

acerca do historiador. Na concepção benjaminiana, a seletividade atua no campo da memória, cujo objetivo é escolher quais momentos do passado serão arquivados. Há uma relação entre memória e esquecimento, por isso ele vê na figura do historiador um catador de trapos, que procura “salvar os cacos do passado sem distinguir os mais valiosos dos aparentemente sem valor” (Seligmann-Silva: 2003, 77). Tanto a obra de Silviano Santiago como a de Sebald buscam reescrever a história desses sujeitos, problematizando questões como deslocamento, identidade, memória e história. Vê-se que os fatos são selecionados a fim de compor o passado desses personagens. Assim, trechos são suprimidos, reinterpretados, esquecidos ou imaginados. A autonomia do narrador que, por vontade própria, reinterpreta os fatos da vida de Artaud, é bem presente em *Viagem ao México*. A rivalidade entre ele e o personagem pelo protagonismo da história é tão grande que o autor francês chega a questioná-lo sobre isso. No entanto, o narrador tenta comprovar que sua narrativa condiz com o que está sendo dito pelo francês, como no trecho a seguir, em que Artaud vai à embaixada conversar com o adido do México. Mesmo não estando presente, o narrador descreve todos os diálogos desse encontro. E, para certificar-se de que são verídicos, entrega o texto a Artaud para que ele o avalie.

Para que não duvidem da autenticidade da cena imaginada e escrita por mim, acrescento que dias mais tarde dei a ele aquelas páginas para a leitura. Me disse que muitos detalhes do ambiente eram falsos, os diálogos por demais ríspidos, algumas informações pouco exatas [...]. O mais importante – frisava – é que o *todo* é verdadeiro. E isso é o que importa (Santiago: 1995, 124-5; grifo do autor).

É similar a atitude do narrador de *Os emigrantes*, que pretende levar os seus escritos a Aurach. No entanto, ele não tem tanta certeza da excelência do seu trabalho, porque, após tanto escrever, acredita que sua versão abreviada da vida de Max tenha sido um fracasso. Isso faz com que hesite em levar o texto ao pintor. Sabemos que a narrativa abrange pouco sobre o Holocausto, entretanto o objetivo não é destacar as mazelas sofridas pelos judeus, mas como esse processo deixou marcas naqueles que sobreviveram ao genocídio. Logo, uma história pode apresentar diversas versões, e cada uma delas varia de acordo com a intenção de quem conta. Como afirma Seligmann-Silva,

não existe uma História neutra; nela a memória, enquanto uma categoria abertamente mais afetiva de relacionamento com o passado, intervém e determina em boa parte os caminhos. A memória existe no plural: na sociedade dá-se constantemente um embate entre diferentes leituras do passado, entre diferentes formas de “enquadrá-lo” (2003, 67).

A reescrita do passado não pretende contar a versão dos vencidos, mas trazer outras histórias para que o leitor possa ter outros parâmetros dos fatos. É por esse motivo que personagens como Antonin Artaud e Max Aurach protagonizam essas obras, pois simbolizam sujeitos que vivem na pós-modernidade, que sofrem com os impactos das transformações sociais, culturais e econômicas.

Considerações finais

Viagem ao México e *Os emigrantes* são obras que mesclam história e memória. Ambas procuram, por meio do passado,

reconstruir o presente. A lembrança é o que auxilia nessa reconstrução, uma vez que o “trabalho da história e da memória deve levar em conta tanto a necessidade de se ‘trabalhar’ o passado, pois as nossas identidades dependem disso, como também o quanto esse confronto com o passado é difícil” (Seligmann-Silva: 2003, 77). Nesse sentido, ao retratar a vida de personagens reais, essas obras apontam leituras múltiplas da história.

O deslocamento é o mecanismo propulsor da narrativa, já que os dois personagens são sujeitos em trânsito. A partir da des-territorialização, observamos o modo como a mudança de território pode afetar um sujeito. Mesmo assim, a partir do momento em que se pega um avião ou um navio, a história precisa ser narrada.

Referências

- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da sobre-modernidade*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: 90 Graus, 2009.
- BRASILEIRO, Marcus V. C. *Deslocamento e subjetividade em João Gilberto Noll, Silviano Santiago e Bernardo Carvalho*. Tese de doutorado em Filosofia. Minnesota: Universidade de Minnesota, 2010.
- CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário etimológico*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.
- HELENA, Lucia. *Náufragos da esperança*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012.
- OLIVEIRA, Paulo César Silva de. “A ficção contemporânea em tempos de desassossego”. In: HELENA, Lucia; OLIVEIRA, Paulo César Silva de (orgs.). *Uma literatura inquieta: memória, ficção, mercado, ética*. Rio de Janeiro: Caetés, 2016, pp. 95-117.
- PARANHOS, Ana Lúcia Silva. “Des(re)territorialização”. In: BERND, Zilá. *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010, pp. 147-66.
- SANTIAGO, Silviano. *Viagem ao México*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- SEBALD, Winfried Georg. *Os emigrantes*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento”. In: _____. (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, pp. 59-88.

Resumo

O presente artigo tem por objetivo analisar comparativamente os processos de desterritorialização sofridos por Antonin Artaud, personagem de Silviano Santiago em *Viagem ao México*, e Max Aurach, personagem da obra *Os emigrantes*, de W. G. Sebald. Ambos vivem conflitos pessoais que os levam à migração. Artaud busca no México a reformulação do teatro francês e a cura para o seu vício; Aurach encontra em Manchester um lugar seguro para fugir do seu passado e do holocausto. Tomando por base as conceituações formuladas por Gilles Deleuze e Félix Guattari acerca desse tema, procuramos compreender como os deslocamentos afetam os sujeitos seja física ou psicologicamente. Detemo-nos no processo narrativo empregado pelos narradores das obras. Os dois narradores também são seres deslocados e procuram, no árduo trabalho de contar a história do outro, construir suas próprias histórias. Recontar uma história não é uma tarefa fácil, porque a memória é seletiva, trazendo à luz somente os fatos que o sujeito achar relevantes, enquanto outros são esquecidos. Palavras-chave: desterritorialização; isolamento; história; memória.

Abstract

This essay proposes to compare the deterritorialization process suffered by Antonin Artaud, the protagonist of Silviano Santiago's novel *Viagem ao Mexico*, and Max Aurach, W. G. Sebald's character in *The Emigrants*. Both migrate as a consequence of their personal conflicts. Artaud seeks in Mexico the reformulation of the French theatre and the cure for his addiction; Aurach finds in Manchester a safe place to keep away from his past and holocaust. With the support of Gilles Deleuze's and Félix Guattari's conceptualization on this theme, we intend to understand how displacements affect subjects, both physically and psychologically. The narrative process used by the narrators is also important to the analysis. The narrators are equally displaced persons, and the hard task of telling someone else's story is for them a means of constructing their own story.

Retelling a story is not easy, because our memory is selective, bringing to light only the facts evaluated as relevant while others are obliterated.

Keywords: deterritorialization; loneliness; history; memory.

Ecossistemas filosóficos: o personagem conceitual de Sérgio Sant’Anna

Erica Gaião*

Tomando como referência o conto “A aula”, de Sérgio Sant’Anna, o presente estudo propõe uma análise das perspectivas filosóficas apresentadas pelo protagonista no decorrer do texto. Para a reflexão proposta, serão destacados aspectos relevantes que permitam caracterizar, a partir das questões apresentadas na obra *O que é a filosofia?* (2010), de Gilles Deleuze e Félix Guattari, o protagonista do conto como o *personagem conceitual* que dá voz aos temas filosóficos evocados, intencionalmente ou não, por Sant’Anna, que reverberam questões fundamentais abordadas pela filosofia ocidental desde a sua origem.

À filosofia cabe objetivamente solucionar problemas de diversas ordens e encontrar respostas, mas é sobretudo a partir das perguntas que o fazer filosófico se legitima. Desse pêndulo que oscila entre as perguntas e as respostas, nascem os conceitos. Como afirmam Deleuze e Guattari, “a filosofia é a arte de formar, de inventar, de fabricar conceitos” (2010, 9). No entanto, os conceitos têm a necessidade de *personagens conceituais*¹ que contribuam para a legitimação de sua definição, pois não se caracterizam como meros

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

¹ Termo desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari que, em um sentido amplo, pode ser compreendido como um heterônimo do filósofo. O personagem conceitual é o sujeito de uma filosofia, assim como Zaratustra e Dioniso em Nietzsche, e Sócrates nos diálogos platônicos.

corpos celestes ou formas inteiramente feitas e aleatórias, que transitam pelo espaço à espera de apropriação por parte de alguma linha filosófica. Como criações, os conceitos não são nada sem a assinatura daqueles que os criam (cf. Deleuze; Guattari: 2010).

Já a arte literária possibilita a expressão da realidade como um processo: a exteriorização das sutilezas que contornam as experiências humanas e as micropercepções que escapam à pretensa apreensão do real. Como manifestação artística, a literatura supõe uma experiência sensível envolvendo gostos, emoções e percepções que serão compartilhadas com o leitor. Assim como ocorre na filosofia, a arte literária pressupõe invenção, criação e transformação do que é passível de conhecimento, ainda que seja algo intangível e abstrato. O escritor, o artista, é o “criador de uma realidade nova, que abre no mundo um horizonte mais vasto, uma possibilidade de modo nenhum fechada mas tal que, pelo contrário, a realidade, sob todas as formas, encontra-se ampliada” (Blanchot: 2011, 230).

A ampliação da realidade, a criação, a fabricação de conceitos são desdobramentos da filosofia e da literatura que estão presentes na tessitura do texto de Sérgio Sant’Anna. Nesse sentido, “A aula” torna-se um convite à reflexão acerca da realidade como acontecimento, como *devenir*. A partir de objetos destituídos de um significado aparente, o conhecimento vai sendo construído e desvelado. As micropercepções são analisadas no conto sob o olhar de um personagem conceitual, que atua como autor e porta-voz de questões fundamentais à compreensão da existência humana. As sutilezas são potencializadas, ressignificadas e apresentadas na narrativa como fenômenos extraordinários.

Nesse contexto, o mérito da narrativa está não somente nos recursos utilizados por Sant’Anna para captar o leitor, mas também

na forma e no conteúdo revelados em suas entrelinhas. Se é verdadeiro que há ironia velada por parte do ficcionista em relação aos temas apresentados por seu personagem conceitual, também transparecem ao leitor mais atento as influências teóricas e literárias de Sérgio Sant'Anna, na voz do paradigmático professor universitário, figura sem nome que dá vida ao conto.

Reconhecido pela crítica atual como um dos mais importantes escritores da literatura brasileira contemporânea, Sérgio Sant'Anna publicou seu primeiro livro em 1969, intitulado *O sobrevivente*. A respeito da obra, considera-a subjetiva e intimista demais em relação às suas produções posteriores, embora reconheça sua força dramática e intensidade, elementos que, segundo o ficcionista, são necessários à literatura para que esta consiga atingir seu maior objetivo: cativar o leitor.

Entre o primeiro livro e o último, lançado no ano de 2017, somam-se às publicações de Sant'Anna vinte obras, incluindo contos, novelas, romances, peças e poesia. Adepto das narrativas curtas e das experimentações da linguagem, para Sérgio Sant'Anna, as palavras, assim como a música, têm melodia. O recurso explorado pelo ficcionista traduz-se na experiência do texto pelo próprio texto. Tanto nos contos quanto nas novelas, Sant'Anna cria atmosferas envolventes orquestradas pela memória, pela nostalgia e pelas vivências humanas.

Sexo, morte, vida e questões relacionadas à existência são temáticas recorrentes na literatura de Sérgio Sant'Anna, classificadas pelo autor como experiências humanas muito profundas, que precisam ser elucidadas e compartilhadas através da arte. Outra influência presente em sua literatura são as obras de arte em geral, representadas em seus textos através de experimentações visuais e

estéticas. A geração *beatnik*, autores como Kafka, Sartre, Simone de Beauvoir, Hemingway, Faulkner, Joyce, os movimentos culturais e as experiências artísticas vividas nos anos 1970, tudo isso foi fundamental para o desenvolvimento de sua literatura.

Em “A aula”, tais influências literárias e estéticas e as temáticas recorrentes nas obras de Sant’Anna são ressaltadas, formando um arcabouço que abriga as indagações de seu protagonista, proporcionando sentido e sustentação ao texto.

Considerações sobre o conto “A aula”

“A aula” é o segundo conto que compõe as três histórias² reunidas no livro *Breve história do espírito*, publicado em 1991. Nele, Sant’Anna apresenta três personagens distintos, em diferentes fases da vida, um homem de trinta e um anos, outro de quarenta e o último acima dos cinquenta anos, tecendo ideias sobre os desafios – não tão desafiadores assim – que lhes foram impostos: um exame de seleção para um emprego, uma aula inaugural e uma festa de despedida. Embora os cenários das três narrativas sejam costumeiros e os perfis, comuns, o mérito da obra está na tessitura do texto e nas perspectivas dos personagens. Verdadeiros mergulhos na alma são produzidos pelos protagonistas forjados por Sant’Anna, e o efeito estético recai sobre o leitor, que se vê diante de labirínticas reflexões filosóficas, suscitadas a partir dos questionamentos propostos nos textos, que trazem problemas metafísicos como, por exemplo, “Quem sou eu?”, “Mas quem terá gerado o Ovo Cósmico, o Átomo Primeiro, gerador de tudo, inclusive de Deus?”, ou, ainda, em afirmações como “Porque onde há vida, há o germe de sua destruição” e “Talvez Ele,

² “Breve história do espírito”, “A aula” e “Adeus”.

Deus, esteja sendo gerado, muito aos poucos, por todas as energias atuantes no Universo, inclusive aquelas que acabam de emanar de nós aqui” (Sant’Anna: 1991).

O paradigmático personagem do conto “A aula” é um professor universitário que, ao retornar do período de férias, se depara com o desafio de preparar a aula inaugural do seu curso de estética e filosofia da comunicação, tendo “em mãos apenas um ovo, e trevas, atravessadas por um feixe de luz” (Sant’Anna: 1991, 61). Segundo o narrador, como um prestidigitador, um mágico, com esse material em mãos, o professor fará emergir uma aula que possa dar aos alunos a noção exata de seu curso.

As trevas atravessadas por um feixe de luz correspondem a um encarte publicitário da marca de cigarros John Player Special, retirado de uma revista que ele guardara em seu escritório junto com outros livros e papéis acumulados durante anos.

No decorrer do texto, é possível identificar três momentos, referentes ao protagonista, que remetem o leitor à ideia de um movimento circular. No primeiro, o personagem sai de casa desmotivado; no segundo, transforma-se em outro a partir de algo extraordinário, para, imediatamente após, retornar renovado ao mesmo ponto inicial. O protagonista é apresentado como um homem melancólico, desorientado e ávido pelo silêncio. Em seguida, esse mesmo homem assume uma nova identidade, revelando-se disposto ao enfrentamento, mais entusiasmado e seguro quanto ao seu papel de professor. Ao sair de cena para retornar à sua residência, a imagem inicial do homem melancólico é substituída pelo sujeito extasiado diante da sensação de missão cumprida, leve e esvaziado do peso de sua existência. Ao final da narrativa, o que se percebe é a ocorrência de uma transmutação da personalidade do protagonista. O homem

fraco e fragmentado assume outra identidade, transformando-se em um sujeito autoconfiante e potente. A sua aula assemelha-se a um espetáculo cênico, cujo efeito é a catarse, a purificação das emoções sentidas anteriormente. Ao final da exposição, o professor-ator retira-se da sala resolvido, retornando para casa, inteiro e renovado.

Na primeira cena, o protagonista observa-se no espelho do banheiro dos professores, sentindo um “princípio de vertigem, pontadas e compressão no peito” (1991, 61), situação em que o narrador apresenta ao leitor um personagem aflito e titubeante diante da expectativa de retornar à atividade de professor e da tarefa de improvisar a aula inaugural tendo apenas dois objetos, aparentemente destituídos de qualquer significado. Tal situação foi descrita do seguinte modo:

Examinou o rosto no espelho, os olhos avermelhados, e teve dúvidas se conseguiria dessa vez. Nesse momento da vida, se lhe perguntassem qual o seu maior desejo, responderia sem hesitação que era o de ver respeitado o seu direito elementar de permanecer em silêncio (1991, 61).

Nos três parágrafos que se seguem, o narrador faz um movimento inverso no percurso do personagem, usando expressões “havia pouco” e “um pouco antes, ainda”, até retornar à sua casa, no momento em que o despertador toca, “arrancando-o de um mundo infinitamente mais interessante e melhor” (1991, 62). É exatamente no instante em que o professor universitário percebe ao seu lado, na cama, uma mulher, a sua ex-aluna de anos atrás, que este se situa no tempo: fim de férias, hora de voltar para o curso e dar a primeira aula para seus novos alunos.

Descrito como um professor *empírico* e, por esse mesmo motivo, percebido com desconfiança pelo chefe do departamento, em um acesso de empirismo radical e absoluto, no meio do caminho entre o estacionamento e a escola, decide parar para beber uma coca-cola. Por impulso, compra um ovo fresco para ajudá-lo com as trevas. Segundo o narrador,

embora sua cabeça não estivesse batendo bem [ou talvez por isso mesmo], ele intuía que talvez se encontrasse aí o elo perdido, a chave que lhe permitiria penetrar as trevas, à procura do qual se atormentara enquanto dirigia como um zumbi de casa até a escola. E não era um ovo, literalmente, um embrião? E não *era disso que precisava: um embrião que fizesse germinar a aula e o curso?* (1991, 64; grifo nosso).

Destaca-se nesse trecho uma reflexão sobre o próprio fazer da profissão de professor. Por mais empírico que o personagem se apresente, por mais empírico que um professor seja, a busca pelo elo que possa unir o embrião (do ovo) às trevas (do maço de cigarros) não seria também um reflexo da razão atuando sobre a experiência? Por mais que uma aula aconteça, como propõe o conto, o acontecimento se dá por meio de uma preparação prévia, ainda que nesse momento o aluno seja confrontado com objetos aparentemente desconectados do contexto da aula.

Esse personagem inicialmente aflito e titubeante esconde-se atrás de óculos escuros e caminha para a sala de aula como alguém que segue na direção de um cadafalso. Mas, ao mascarar-se, assume uma postura sociável, conforme descreve o narrador do conto:

Ele dirigia sorrisos aqui e ali, erguendo o polegar da mão que estava livre para colegas, alunos e funcionários, a indicar que *tudo estava em cima*, quando, de fato, *nada estava em cima*. Pois se a sua profissão se assemelhava sem dúvida à dos atores, estes levavam a suprema vantagem de conhecer previamente o texto que deveriam dizer no palco. Quanto a ele, o que possuía como ponto de partida era apenas um ovo, e trevas, atravessadas por um feixe de luz (1991, 65; grifos do autor).

Não obstante o desânimo, ao assumir essa identidade de professor-ator, o seu desejo de permanecer em silêncio é substituído pela “vontade de luta e de dar um salto no escuro” (p. 65). “Ele cedeu, então, lugar a ‘um outro’, o professor que abrigava dentro de si” (p. 68), e começou a aula usando a seguinte sentença: “Tomemos como princípio o caos” (p. 68). A noção de caos, de um universo desorganizado, confunde-se com a sua própria imagem inicial de alguém que carrega dentro de si a desorganização, o *niilismo* e a vontade de nada.

O uso metafórico do ovo como elemento gerador de vida e palavra, e que dará origem a outras tantas palavras possíveis, é o ponto de partida para a organização desse caos inicial. No entanto, o germen da vida é também o prenúncio da finitude. E o jogo entre o claro e o escuro, a brancura do ovo em contraste com o negro das trevas, suscita no leitor a ideia de vida e morte, início e fim. Tal afirmação pode ser compreendida a partir da reflexão do hábil professor acerca da intenção do marketing da marca de cigarros para

atingir o consumidor no mais íntimo de suas trevas, o âmago de seu inconsciente, o seu desejo de retorno à comunhão

indivisível com o *indiferenciado de onde viemos e para o qual retornaremos*, o útero, enfim, no primeiro caso, ou a morte no segundo [...]. Nesse desejo de retorno ao indiferenciado, como já vimos, confundem-se morte e vida (p. 71; grifo nosso).

Posteriormente, ele completa sua analogia destacando o feixe de luz dourada do logotipo, como um elo, um cordão umbilical, entre a vida e a não vida. Para além das metáforas, o que se destaca também é a habilidade do professor de reverter o caos inicial dando vida à aula e, conseqüentemente, à sua própria existência. O desânimo transforma-se em prazer e alívio aliados à sensação de dever cumprido. Como um artista que domina a sua arte, o hábil e empírico professor entrega-se de corpo e alma ao papel que assumiu.

Para além do espetáculo cênico forjado por Sant'Anna, merece destaque o desenho metalinguístico presente em alguns segmentos do conto. O mais evidente se dá em torno do próprio uso da palavra OVO, que é um palíndromo. A disposição das letras dessa palavra dá forma a uma imagem semelhante ao órgão reprodutor feminino, cujo V o protagonista associa a uma ligação que penetra o interior da própria vida. Segundo o professor,

na palavra *ovo*, em nossa língua, mais do que em qualquer outra, língua ou palavra, encontra-se em sua plenitude concreta a imagem do seu referente [...] não só por conter, por duas vezes, no vão da letra O, principalmente quando em maiúscula, a figura do ovo, como pelo fato de que, circularmente, a palavra pode ser lida de frente para trás ou de trás para diante sem qualquer perda de forma e substância,

num acabamento fechado e perfeito, correspondendo ao próprio ovo. Podemos chamar a atenção, também, para este vértice e vórtice da letra V, como uma abertura e ligação, um cordão umbilical, penetrando no interior deste receptáculo da própria vida (pp. 76-7; grifo do autor).

Das interessantes considerações tecidas pelo personagem-professor-ator de Sérgio Sant'Anna, ressalta-se o seu caráter performático, atribuindo ao texto doses de humor e ironia. A narrativa converte-se em imagem, sendo possível ao leitor visualizar o cenário e a atuação do protagonista. Ademais, as passagens e reflexões que permeiam o conto revelam, propositalmente ou não, as influências estéticas e estilísticas do ficcionista. Como exemplo, tem-se a menção a *Finnegans wake*,³ último romance de James Joyce, publicado em 1939, ou ainda a referência ao poeta Ezra Pound.⁴

Na cena final, o destaque recai sobre o desempenho do protagonista e o desfecho de sua aula-espetáculo, gerada de modo aleatório a partir do caos. A quebra do ovo e conseqüentemente a liberação do líquido viscoso dentro da sala é uma metáfora para que a substância contida no gérmen possa dar origem a outras novas substâncias embrionárias, representadas pelos alunos. Tal afirmação pode ser compreendida a partir das considerações extraídas do texto

³ Uma das maiores obras da literatura experimental, escrita em uma linguagem composta pela fusão de palavras em inglês a outras línguas, buscando uma multiplicidade de significados. No Brasil, foi parcialmente traduzido pelos irmãos Augusto de Campos e Haroldo de Campos em *Panorama do Finnegans Wake* com o título *Finnicius revém*. A tradução completa foi realizada por Donald Schüler e publicada entre 1999 e 2004 com o título inicialmente proposto pelos irmãos Campos.

⁴ Poeta e crítico literário norte-americano. Um dos maiores representantes do movimento modernista da poesia do século XX nos Estados Unidos. Principal representante do movimento Imagismo, participou também do Vorticismo.

em momentos distintos, mas que corroboram a ideia apresentada. O primeiro enunciado destaca o *caráter fecundante* da aula: “Porque uma aula também era um embrião que muitas vezes só iria germinar na mente de um aluno anos depois, às vezes nos momentos mais inesperados” (p. 75). Mais adiante, o protagonista enuncia a aula como um *impulso gerador*, que à força impõe a geração de algo novo, ao afirmar que “assim devia terminar uma aula: com um golpe seco, incisivo, para que não se diluísse e sim germinasse, posteriormente, nos espíritos” (p. 78). Em seguida, tem-se a *potência criadora* da aula, revelada a partir da metáfora das trevas, da luz e da arte: “Como no caso da travessia das trevas pela luz, se não era uma certeza palpável, ao menos se constituía numa hipótese de tal grandiosidade que poderia fazer de uma aula uma obra de arte” (p. 79). Por fim, destaca-se a *força genitora* da aula por meio do sacrifício, que dá origem a outro, diferente do seu embrião originário: “E concluiu satisfeito que uma aula era também, literalmente, um sacrifício, em que um professor se imolava para renascer” (p. 82).

O renascimento do professor e as reflexões suscitadas conduzem a outras perspectivas apresentadas por Gilles Deleuze. A primeira delas está no capítulo “O trágico” do livro *Nietzsche e a filosofia*, no qual o filósofo propõe uma análise a partir da afirmação de que jamais encontraremos o sentido de alguma coisa se não soubermos qual força se apropria dela, pois qualquer fenômeno corresponde a um signo que encontra seu sentido na força atual. Força é apropriação. De acordo com Deleuze,

um mesmo objeto, um mesmo fenômeno muda de sentido de acordo com a força que se apropria dele [...]. O sentido é então uma noção complexa: há sempre uma pluralidade

de sentidos – uma constelação, um complexo de sucessões, mas também de coexistências – que faz da interpretação uma arte (1976, 5).

Assim, é possível que um mesmo objeto ou um mesmo fenômeno mude de sentido de acordo com a força que atua sobre ele. Uma aula, portanto, pode ser compreendida como uma força gerada por outra força, que é o professor, e o seu sentido desencadeia outra força, representada pela compreensão do aluno, que pode ressignificar a força inicial e interpretá-la a seu modo. Tal entendimento atribui significação ao apelo performático do professor que Sérgio Sant'Anna concebe: após organizar o caos, dá um direcionamento aos alunos através do uso metafórico do líquido viscoso que sai do ovo, que, ao germinar, poderá originar outro sentido ou significado. Afinal, de acordo com a definição de Deleuze, o personagem apresentado por Sant'Anna no conto foi movido por duas forças: a emoção e a inteligência. A emoção se deu por conta de sua atuação. Já a sua inteligência empírica o fez transformar objetos aparentemente desconexos e sem nenhuma relação entre si em instrumentos de análise e reflexão.

O personagem conceitual de Sérgio Sant'Anna

Filosofia, literatura e produção de conceitos se entrelaçam na narrativa mordaz de Sérgio Sant'Anna. No conto “A Aula”, o fazer literário funde-se ao fazer filosófico por meio de um jogo cênico articulado pelo ficcionista, tendo como instrumento um personagem conceitual. Tal qual definem Deleuze e Guattari, o personagem conceitual não corresponde a uma imagem abstrata, mas constitui um arquétipo vivo e incansável, que tem no filósofo a condição de ser e existir. Segundo os autores,

o personagem conceitual não é o representante do filósofo, é mesmo o contrário: o filósofo é somente o invólucro de seu principal personagem conceitual e de todos os outros, que são os intercessores, os verdadeiros sujeitos de sua filosofia. Os personagens conceituais são os “heterônimos” do filósofo, e o nome do filósofo, o simples pseudônimo de seus personagens. Eu não sou mais eu, mas uma aptidão do pensamento para se ver e se desenvolver através de um plano que me atravessa em vários lugares. O personagem conceitual nada tem a ver com uma personificação abstrata, um símbolo ou uma alegoria, pois ele vive, ele insiste. O filósofo é a idiossincrasia de seus personagens conceituais. E o destino do filósofo é de transformar-se em seu ou seus personagens conceituais, ao mesmo tempo que estes personagens se tornam, eles mesmos, coisa diferente do que são historicamente, mitologicamente ou comumente (o Sócrates de Platão, o Dioniso de Nietzsche, o Idiota de Cusa). *O personagem conceitual é o devir ou o sujeito de uma filosofia, que vale para o filósofo*, de tal modo que Cusa ou mesmo Descartes deveriam assinar “o Idiota”, como Nietzsche assinou “o Anticristo” ou “Dioniso crucificado” (2010, 85; grifo nosso).

Cabe ressaltar que, sendo o personagem conceitual o sujeito de uma filosofia, ele pode aparecer na obra por si mesmo ou por alusão. E, mesmo quando não nomeado, está lá, subterrâneo ou não, devendo, portanto, ser reconstituído pelo leitor. No caso de Platão, o seu principal personagem conceitual tem um nome próprio, Sócrates, que aparece nos diálogos platônicos como um criador de conceitos.

Já no conto de Sérgio Sant'Anna, o seu personagem não tem nome; é reconhecido apenas como o professor. Contudo, o fato de não ser nomeado não desfaz a sua força enquanto personagem conceitual.

Se é verdadeiro que os personagens conceituais operam os movimentos que descrevem o plano de imanência do autor e intervêm na própria criação de seus conceitos, conforme afirmam Deleuze e Guattari, o protagonista-professor de Sant'Anna é o sujeito de sua filosofia, e a aula, o cenário ideal para a criação de seus conceitos. Isso porque, para que haja conceito, é necessário um plano de imanência que corresponda a um solo prévio sobre o qual esse conceito se fixa. Por plano de imanência entende-se aquilo de que a filosofia necessita para se constituir enquanto filosofia, e nele conceitos e personagens conceituais coexistem e mantêm uma relação específica.

O plano de imanência de Sant'Anna foi traçado a partir do ovo e das trevas atravessadas por um feixe de luz. Como um horizonte de acontecimentos que se desdobra através desses objetos, o plano utilizado pelo personagem conceitual do ficcionista é povoado por conceitos que se abrem ao leitor e oferecem diferentes modos de interpretação de sua pretensa filosofia. Embora se desdobre em conceitos, segundo Deleuze e Guattari, o plano de imanência não é um conceito pensado previamente, mas a imagem do pensamento para que o conceito possa se orientar. Contudo, ainda segundo os filósofos, orientar-se no pensamento não implica um ponto de referência objetivo, pois, “quando salta o pensamento de Tales, é como água que o pensamento retorna. Quando o pensamento de Heráclito se faz pólemos, é o fogo que retorna sobre ele” (2010, 53). Portanto, um plano de imanência é como um corte do caos agindo como um crivo. E, ao operar um corte no caos, o plano de imanência recorre a uma criação de conceitos. Tal compreensão pode ser verificada no

conto, no momento em que o protagonista, ao analisar o ovo que acaba de retirar de sua bolsa, associa a imagem do ovo ao embrião que dá origem à vida e, ao mesmo tempo, ao elemento que contém o germe da destruição:

Em seu interior, se encontra a origem de toda a vida, que dará lugar a cada vez mais e mais vidas, o verbo primeiro que dará lugar a mais e mais palavras [...]. E não há tanto assim a se lamentar – embora a consciência da destruição impulse a humanidade a lutar pelo seu retardamento –, pois estamos diante de uma fatalidade. Porque onde há vida, há o germe de sua destruição (1991, 69).

A ressignificação da matéria ovo, dada através da voz do personagem conceitual de Sant'Anna, suscita novos conceitos, mas esses mesmos conceitos, longe de representarem algo aleatório, refletem com precisão os desdobramentos de uma intenção filosófica originada no pensamento do autor. Portanto, o professor, enquanto personagem conceitual, atua como sujeito de uma filosofia que se estrutura a partir das influências estéticas e literárias de Sant'Anna.

O mesmo movimento referencial ocorre na passagem em que o professor inicia sua aula a partir da seguinte proposição:

“Tomemos como princípio o caos”, foi o que ele se ouviu dizer. “Também podemos nomeá-lo de *informe* ou *indiferenciado*. Quando se expressa ou se figura ou mesmo se torna distinta alguma entidade, são o verbo ou a luz que atravessam esse caos, estabelecem uma diferença no indiferenciado” (1991, 68; grifos do autor).

Tal afirmação remete à ideia contida na sentença de Anaxágoras: “No começo era o caos; depois vem a inteligência, que arruma tudo”. A ideia de acaso contida no ovo e nas trevas deixa de ser acaso para tornar-se algo concreto porque a inteligência articula-se à palavra, sendo esta – a palavra – o verbo inicial, a expressão, a busca pelo sentido e a interpretação que organizam o caos, dando forma ao que existe.

A arte, aqui representada pela literatura, e a filosofia recorrem ao caos, mas não utilizam o mesmo plano de corte. À arte cabe aquilo que Deleuze e Guattari denominam de *afectos* e *perceptos*. E à filosofia, complexões de imanência ou conceitos. Isso não significa afirmar que a arte pensa menos que a filosofia, mas que esta pensa por um modo diverso, através das impressões sensíveis. Nada impede, portanto, que as duas entidades passem frequentemente uma pela outra, num *devoir* que as leva a ambas, numa intensidade que as codetermina (Deleuze; Guattari: 2010).

Considerações finais

A partir da leitura e da breve interpretação do conto “A aula”, de Sérgio Sant’Anna, pretendeu-se esboçar um panorama conceitual acerca das perspectivas filosóficas apresentadas pelo protagonista. À luz da filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari, foi possível construir um arcabouço teórico introdutório para fundamentar as impressões suscitadas pelo texto. Ressalta-se que tal empreitada corresponde a um estudo preliminar acerca das condições de possibilidade verificadas no decorrer da narrativa. Há um caminho a trilhar no sentido de comprovar as indagações desencadeadas a partir desse enlace teórico fornecido pela literatura e pela filosofia, tão bem articulado pela escrita mordaz de Sérgio Sant’Anna.

Cabe sublinhar que a intenção deste estudo inicial não foi afirmar em suas entrelinhas que o escritor Sérgio Sant'Anna pretendeu fazer filosofia. O que se destaca é que o autor, ao usar como instrumento a ironia, mostrou, através das inúmeras proposições do protagonista, que é possível dar significado às coisas a partir da reflexão filosófica. Um ovo e a simbologia das trevas atravessadas pelo feixe de luz foram os elementos utilizados por Sant'Anna para traçar o plano de imanência de seu personagem conceitual: o professor.

O protagonista de Sant'Anna, embora não tenha nome e seja definido por um narrador onisciente, apresenta-se no texto como o personagem conceitual descrito por Deleuze e Guattari na obra *O que é a filosofia?*. Como afirmado anteriormente, para que o conceito tome forma, é importante a presença de um personagem conceitual que contribua para sua definição, o que não significa supor que esse personagem seja o representante do filósofo/autor, mas que tem na figura do filósofo condições de existir.

A ampliação da realidade, a criação, a fabricação de conceitos, como já comentado, são desdobramentos da filosofia e da literatura que estão presentes na tessitura do texto de Sérgio Sant'Anna. Por isso, o conto "A aula" apresenta-se ao estudioso da obra de Sant'Anna como um convite à reflexão acerca da realidade como acontecimento, como *devenir*. A partir de objetos destituídos de um significado aparente, o conhecimento vai sendo construído e as imagens, ressignificadas no pensamento do leitor.

Referências

- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- DAMASCENO, Verônica. “Personagens conceituais e personagens estéticos em Gilles Deleuze”. *Revista Trágica: Estudos de Filosofia da Imanência*, v. 8, nº 3, 3º quadrimestre de 2015, pp. 138-51.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de Ruth Joffily e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.
- _____. *O que é a filosofia?*. Tradução de Bento Prado Júnior e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.
- SANT’ANNA, Sérgio. *Breve história do espírito*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. “Memórias inventadas”. *Jornal Rascunho*. Entrevista concedida ao jornalista Luiz Rebinski. Edição 198, 2012.
- ZILBERMAN, Regina. *Teoria da literatura I*. Curitiba: IESDE, 2008.
- ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Cienti, 2004.

Resumo

Tendo como referência o conto “A aula”, de Sérgio Sant’Anna, o presente estudo propõe uma breve análise das perspectivas filosóficas apresentadas pelo protagonista. Filosofia, literatura e produção de conceitos se entrelaçam na narrativa mordaz de Sant’Anna. O fazer literário funde-se ao fazer filosófico, por meio de um jogo cênico articulado pelo ficcionista, tendo como instrumento um personagem que produz conceitos. Para a reflexão proposta, destacam-se aspectos relevantes que permitam caracterizar, a partir da filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari, o personagem conceitual que dá voz aos temas filosóficos evocados, intencionalmente ou não, por Sant’Anna, que reverberam questões fundamentais abordadas pela filosofia ocidental.

Palavras-chave: Sérgio Sant’anna; Deleuze; Guattari; Literatura Brasileira; filosofia.

Abstract

Taking as reference the short story “A aula”, by Sérgio Sant’Anna, this study proposes a brief analysis of the philosophical perspectives presented by the protagonist. Philosophy, literature and the production of concepts are interwoven in Sant’Anna’s scathing narrative. The literary making is fused with the philosophical making, through a scenic game articulated by the fiction writer, using as a tool a character that produces concepts. For our analytical purposes, we select relevant aspects of Gilles Deleuze’s and Felix Guattari’s philosophy in order to characterize the conceptual character who gives voice to the philosophical themes evoked, intentionally or not, by Sant’Anna, reverberating key issues addressed by western philosophy.

Keywords: Sérgio Sant’Anna; Deleuze; Guattari; Brazilian Literature; philosophy.

Uma análise do feminino em “A ceia”, de Lygia Fagundes Telles

Sandrine Robadey Huback*

Vinicius Carvalho Pereira**

Quando adentramos o universo ficcional de Lygia Fagundes Telles, somos surpreendidos pelos embates íntimos de suas personagens e esbarramos em questões bastante comuns a nós – conflitos familiares, frustrações acerca do passado e do presente, decepções amorosas e uma quase permanente e gritante solidão. Mas, principalmente, estão à espreita questões sociais de um espaço-tempo. Por exemplo, no aclamado romance *As meninas*, publicado em 1973, durante a ditadura civil-militar brasileira, Lygia tece uma trama densa e complexa em torno da vida de três personagens centrais que moram em um pensionato católico. “A época é o ano de 1969, indicado indiretamente pela referência ao célebre sequestro do embaixador americano Charles Elbrick” (Tezza *apud* Telles: 2009b, 288). Nos termos de Cristovão Tezza, autor do posfácio da reedição lançada pela Companhia das Letras em 2009, o contexto histórico do lançamento do romance é o “Brasil jurássico”, em que vigorava o regime militar e prevaleciam os valores individuais pequeno-burgueses, em meio ao aparecimento de movimentos sociais e culturais que contestavam a ordem tradicional vigente.

* Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT).

** Professor do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL) da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT).

As instabilidades do cenário sociopolítico e suas implicações na vida íntima das personagens ganham destaque a todo instante no romance, já que “tal pensionato não é mais um casulo intocável – exposto como se encontra, como toda a sociedade do nosso tempo, às diferentes formas da fraternidade ou do medo: política, sexo, drogas” (Gomes *apud* Telles: 2009b, 295). A partir da análise das três figurações femininas em destaque – Lorena Vez Leme, Lia de Melo Schultz e Ana Clara Conceição –, evidencia-se a representação de uma época em que os valores conservadores e patriarcais disputavam espaço com os ideais de desconstrução do tradicionalismo e os movimentos de emancipação da mulher. A questão política do momento histórico em que a obra é produzida e publicada aparece ao lado de temáticas que ganhavam visibilidade naquele período, como a desmistificação do casamento e o aborto.

Destacamos, assim, a existência de um evidente diálogo entre literatura e sociedade no romance de Lygia e nos seus demais escritos, o que torna possível e pertinente apreender sua escrita literária para além de sua organização sintática, com o desígnio de averiguar o emaranhado de componentes linguísticos e sociopolíticos que compõem a totalidade da obra. Investigar a abordagem de determinadas temáticas, identificar aspectos socioculturais e analisar a construção de suas personagens através de um olhar contextualizador permitem compreender as extensões e as propostas discursivas de manutenção ou ruptura dos valores vigentes de um grupo social, sem deixar de articular tais elementos com os fatores estruturantes da narrativa. A perspectiva de tensionar sociedade e arte literária, mediada pelo processo estético de ficcionalização e estetização verbal, compreende que

dispondo-se a dizer sobre o real por forma da observação direta, fruto da vivência do escritor no seu tempo, seja por transfiguração fantasmática e onírica ou de criação de um futuro aparentemente inusitado, seja pela recuperação idealizada de um passado, distante ou próximo, a literatura é sempre um registro – privilegiado – do seu tempo. [...] Neste mundo verdadeiro das coisas de mentira, a literatura diz muito mais do que outra marca ou registro do passado. Ela fala do invisível, do imperceptível, do apenas entrevisto na realidade da vida, ela é capaz de ir além dos dados da realidade sensível, enunciando conceitos e valores. A literatura é o domínio da metáfora da escrita, da forma alegórica da narrativa que diz sobre a realidade de uma outra forma, para dizer além (Pesavento: 2003, 40).

Como um “registro privilegiado do seu tempo”, ressaltamos, no entanto, que a literatura não figura como uma simples imitação criadora ou um duplo, uma vez que a obra se situa em um plano que interliga a esfera social (experiência empírica) e o imaginário (composição). Sendo parte ativa de um processo histórico, não possui total autonomia e não é determinada exclusivamente pelas relações sociais. Elaborada por um sujeito cultural/social, a arte literária pode ser investigada como um objeto que apresenta traços e vestígios de um espaço-tempo. Acerca dessa problemática, recuperamos a declaração de Lygia Fagundes Telles, a qual, quando questionada quanto à função social do escritor, declara que o papel deste é “ser testemunha do seu tempo e da sua sociedade, testemunha e participante” (Tezza *apud* Telles: 2009b, 285); ou seja, o escritor é um indivíduo que não permanece passivo ou alheio perante o meio que o cerca.

Em consonância com tal paradigma epistemológico, empreende-se neste artigo uma análise da imbricação entre o tecido social e o tecido literário na composição do conto lygiano “A ceia”, cujas personagens Alice e Olívia constituem representações do feminino em que se revela uma tensão dialética entre as imposições sociais do patriarcado e sua subversão. Cumpre assinalar que, embora tal perspectiva analítica já tenha sido bastante explorada em outras obras de Lygia Fagundes Telles – principalmente em *As meninas*, obra citada nesta introdução –, há poucos estudos sobre o feminino em “A ceia”, o que justifica a relevância do presente trabalho.

Em “A ceia”, uma das narrativas que integram a antologia de contos *Antes do baile verde* (1970), acompanhamos, pela voz de um narrador heterodiegético, entrecortada pela reprodução direta dos diálogos entre os personagens principais da história, os detalhes de um encontro entre Eduardo e Alice. A descrição do local dá a tônica do contexto: um restaurante “modesto e pouco frequentado, com mesinhas ao ar livre, espalhadas debaixo das árvores [...] [iluminadas] por um abajur feito de garrafa projetando sobre a toalha de xadrez vermelho e branco um pálido círculo de luz” (Telles: 2009a, 121). A pouca luz do ambiente se replica por expedientes narrativos à caracterização da forma como os personagens principais se relacionam com o mundo: Eduardo pretende a discricção, enquanto Alice apresenta dificuldade ou indisposição para enxergar a realidade. A todo o tempo ambas as personagens reforçam, com suas falas, a ambiguidade visual da cena – e, por extensão, do fim do relacionamento que negociam –, fazendo referência a objetos como óculos, isqueiros e fósforos.

Os protagonistas são um ex-casal que, após uma separação repentina e não consensual, encontra-se para mais um diálogo posterior ao desfecho desastroso de uma última conversa aludida

no texto (à qual o leitor não tem acesso), ocorrida em tempo anterior ao da narração. Desse modo, a diegese opera pela constante alternância entre dois planos narrativos – ou duas histórias, na terminologia que Ricardo Piglia (2004) adota para descrever a estrutura do conto moderno: uma no presente, com as personagens interagindo no restaurante; outra no passado, com suas memórias pregressas, evocadas por meio de passagens internas aos diálogos. Assim, Eduardo e Alice engajam-se numa dinâmica interativa cara ao gênero dramático, possivelmente indicial da tragédia em que culmina o fim de seu casamento.

Sendo o estopim desse encontro um evento anterior àqueles que o enredo do conto narra no presente, reforça-se o jogo entre ocultação e revelação, o qual pontua todo o texto, por alusões a máscaras, maquiagens e sombras, em um possível encontro às escondidas, como sugerem Wesley Fernando de Andrade Hilário e Raquel de Oliveira Fonseca (2014), e marca a construção das personagens femininas, como se verá mais à frente. Resta patente no conto que o reencontro gera desconforto ao homem, que, tentando demonstrar delicadeza e consideração pela ex-companheira ao aceitar o convite (ou seria por medo?), revela-se ansioso, com gestos agitados e repetitivos: “Abrindo o cardápio, ele lançou um olhar ansioso para os lados. Fechou-o com um suspiro. [...] Estendeu a mão. O gesto foi discreto, mas no rápido abrir e fechar dos dedos havia um certo desespero” (Telles: 2009a, 122).

Demarcado por reticências, os diálogos possuem suspensões de falas, interrupções e omissões, denotando a existência de uma tensão entre os personagens, que não conseguem estabelecer uma comunicação fluida e natural. Fica claro, através da gestualidade elíptica da linguagem, que a decisão do término foi tomada de modo

unilateral e partiu de Eduardo, o que nos possibilita identificar um descompasso entre a visão dos dois personagens quanto ao desfecho do relacionamento. A desencontrada negociação não só das decisões sobre os fatos, mas sobre a forma de interpretá-los é evidente ao longo de todo o texto, identificável desde a primeira página:

Sentaram-se numa mesa próxima ao muro e que parecia a menos favorecida pela iluminação. Ela tirou o estojo da bolsa e retocou rapidamente os lábios. Em seguida, com gesto tranquilo mas firme, estendeu a mão até o abajur e apagou-o.

– As estrelas ficam maiores no escuro.

Ele ergueu o olhar para a copa da árvore que abria sobre a mesa um teto de folhagem.

– Daqui não vejo nenhuma estrela (Telles: 2009a, 121).

Claro está, a discussão entre as personagens não é se as estrelas brilham mais no escuro, truísmo do senso comum. O que se põe em questão aqui é a possibilidade de comunicação entre Eduardo e Alice, que esta tenta em vão estabelecer, embora ele se negue a aceitar uma base discursiva comum a partir da qual possam construir juntos sentidos sobre o fim do relacionamento.

Alice, em tom evidentemente apelativo, demonstra carinho, preocupação e zelo pelo ex-companheiro, enquanto Eduardo, de maneira sutil, indica estar em um momento de desvencilhamento do passado, construindo uma vida em que novas ideias e novos valores se impõem. O desencontro entre as intenções e percepções dos personagens fica mais evidente conforme avançamos na leitura. A mulher expressa que, diferente do que intenta provar em determinados momentos, o rompimento concorreu para o seu sentimento

de desvalorização, ao comparar-se a um objeto que, anteriormente, era essencial, mas que foi descartado:

Ela apoiou os cotovelos na mesa e ficou olhando para o homem. Seu rosto fanado e branco era uma máscara delicada emergindo da gola negra do casaco. O homem se agitou na cadeira. Tentou se fazer ver por um garçom que passou a uma certa distância. Desistiu. Num gesto fatigado, esfregou os olhos com as pontas dos dedos.

– Meu bem, você ainda não mandou fazer esses óculos! Faz meses que quebrou o outro e até agora...

– A verdade é que não me fazem muita falta.

– Mas a vida inteira você usou óculos.

Ele encolheu os ombros.

– Pois é, acho que agora não preciso mais.

– Nem de mim.

– Ora, Alice...

Ela tomou-lhe a mão.

– Eduardo, eu precisava te ver, precisava demais, entende? A última vez foi tão horrível, me arrependi tanto! Queria fazer hoje uma despedida mais digna, queria que você...

– Não pense mais nisso, Alice, que bobagem, você estava nervosa – interrompeu-a voltando-se para chamar o garçom (Telles: 2009a, 122).

Há marcas de desespero na caracterização da linguagem verbal e corporal usada por Alice, que, buscando em um primeiro momento parecer autoconfiante e estável, lança mão de gestos que julga serem sedutores, evocando seus atrativos físicos: “Ela tirou o

estoujo da bolsa e retocou rapidamente os lábios” (Telles: 2009a, 121), “– Você gosta do meu perfume novo, Eduardo? É novo” (2009a, 122) e “– Cortei o cabelo. Remoça, não?” (2009a, 123). Embelezar-se, destacando os atributos físicos, com a finalidade de atrair a atenção masculina, era/é um costume bastante comum para as mulheres, incentivadas, principalmente, pelas tendências da moda e midiáticas. A saber, nas décadas de 1940 a 1960, período em que os contos de *Antes do baile verde* foram escritos, as revistas destinadas ao público feminino afirmavam que a felicidade conjugal estaria garantida para aquelas que desempenhassem o que se apregoava ser o papel de “boas esposas”. Como instrumentos de doutrinação e alienação, o material das revistas (como, por exemplo, o *Jornal das moças*) reproduzia e reforçava os papéis de gênero socialmente edificados, indicando como suposta responsabilidade da mulher a manutenção da família tradicional, com sua constituição matrimonial baseada em valores conservadores.

No imaginário da época – ainda vigente em diversos segmentos sociais do século 21 –, a companheira-modelo deveria desenvolver e dominar habilidades referentes aos afazeres domésticos (culinária e costura, por exemplo); ajudar na administração dos recursos financeiros provenientes do trabalho do marido, sem nunca reclamar da falta de dinheiro; apoiar o homem constantemente, evitando cobranças e chateações; ignorar situações de infidelidade por parte do companheiro; e, principalmente, cuidar de sua aparência, ressaltando sempre sua feminilidade. Apregoava-se que a supervalorização da beleza feminina era necessária para manter a atenção do marido, a fim de não perdê-lo para outra mulher. O “jeitinho feminino” – em suas várias formas – seria “a receita única e infalível para manter o marido feliz e fiel e para espantar as amantes ou, pelo menos, fazer

com que elas não atrapalhem a dinâmica familiar e o orçamento doméstico” (Bassanezi: 1993, 132).

Como figuração desse ideal de feminino, a personagem Alice reitera em seu discurso imagens de renovação da aparência física, destacando que seu perfume e seu penteado são outros, sinalizando para Eduardo que haveria algo nela ainda a ser descoberto por ele. Contudo, a tentativa falha, e, ao não alcançar êxito em seu jogo de sedução, a personagem experimenta afetar o ex-parceiro de diferentes maneiras, inclusive partindo para a autocrítica, a fim de reverter a impressão negativa do penúltimo encontro:

– Mas, querido, não é preciso ficar com essa cara, prometo que desta vez não vou quebrar nenhum copo, não precisa ficar aflito... – Os olhos reduziram-se outra vez a dois riscos pretos. – Foi horrível, não, Eduardo? Foi horrível, hein? Sabendo quanto você detesta essas cenas, imagine, quebrar o copo na mão, aquela coisa assim dramática do vinho escorrendo misturado com o sangue... Que papel miserável (Telles: 2009a, 124).

O desejo de atrair Eduardo aumenta, porém o objetivo nunca é concretizado, já que, no conto, a passionalidade da mulher contrapõe-se à racionalidade do homem, de quem supomos que cada gesto e cada palavra são calculados para não estimular qualquer sentimento de ilusão, ou mesmo reações impulsivas da ex-parceira. A não aceitação do rompimento e da inevitável despedida deixa a mulher transtornada, a ponto de insistir para que os dois, vez ou outra, possam se ver como amigos. As inúmeras tentativas de cercar seu interlocutor, apostando em diferentes modos de abordagem e

persuasão, revelam o desespero da personagem, a qual oscila entre instantes de moderação e átimos de destempero. Em grande parte do tempo, Alice age de modo emotivo e apaixonado, acabando por representar literariamente aqueles que foram considerados, culturalmente e por muito tempo, traços exclusivos da personalidade feminina.¹

Para a ex-companheira de Eduardo, o fim da relação parece ser o prenúncio de uma vida caótica: ela não consegue enxergar a si para além do homem que a acompanhou durante quinze anos. Aos olhos dessa mulher, a decadência do relacionamento significa a decadência de si, o que a faz se render à angústia:

Ela atirou-se contra ele, abraçando-o, “Eduardo, eu te amo!”. Beijou-lhe as mãos, a boca, afundou a cara por entre a camisa, procurando chegar-lhe ao peito, enfiou a mão pela abertura, esfregou a cara no corpo do homem, sentindo-lhe o cheiro, apalpando-o, a ponta da língua vibrando de encontro à pele.

– Eu te amo.

– Alice – murmurou ele. Estava impassível. Fechou os punhos. – Alice, não dê escândalo, não continue...

Ela rebentou em soluços, escondendo a cara.

– Você me amava, Eduardo, eu sei que você me amava!

(Telles: 2009a, 130-1)

¹ Acerca de tais estereótipos, Mary Del Priore afirma que “a fraqueza inata dos órgãos femininos fazia a mulher inferior ao homem, continuavam a ecoar os médicos. Doenças nervosas, como anorexia, neurastenia ou histeria, resultariam de seus desmedidos desejos. Suas virtudes, ou seja, doçura, passividade, submissão, obrigavam-na a se colocar sob proteção de um homem forte e viril, e a ele ligar-se como ‘a trepadeira à árvore’” (2014, 61-2).

A desolação de Alice é intensificada e acompanhada do sentimento de vergonha, pois a ruptura da relação veio seguida do comprometimento de Eduardo com Olívia, uma mulher mais jovem, a quem ela chama de “raposinha”, referindo-se à moça como uma pessoa astuciosa e esperta: “– Tão graciosa. E já sabe de tudo a meu respeito, não? Até a minha idade” (Telles: 2009a, 124). Alice é a representação tradicional das mulheres que, até o século passado, de maneira generalizada, acreditavam ser o casamento a realização principal de suas vidas, já que muitas (ou quase todas) eram preparadas para assumir o papel de esposas e mães, dedicadas aos filhos e, principalmente, ao marido. Nessa prática de total entrega, naturalizava-se a anulação da individualidade, com o silenciamento da própria voz, o abandono de sonhos pessoais e o desprezo das vontades.² Dessa forma, a manutenção do casamento se tornava, para essas mulheres e para a personagem de “A ceia”, a garantia de sua própria existência.

O destaque dado à sua idade sugere o sentimento de humilhação vivenciado pela personagem. Sentir-se trocada por uma mulher mais jovem alimenta a derrocada da autoestima, uma vez que a noção de juventude está socialmente entrelaçada à noção de beleza, energia e vitalidade, conforme tematizado por Lygia Fagundes Telles em diferentes narrativas, segundo Maria Cecília Rufino (2007), e problematizado por Simone de Beauvoir (1980) quanto à desigualdade do tratamento da velhice de homens e mulheres.

² Del Priore indica que, no início do século 20, os discursos de poder e a mídia insistiam que a educação feminina deveria formar mulheres “afeiçoadas ao casamento” e “desejosas da maternidade”, ou seja, ser mãe e dona de casa era o destino natural das mulheres, “enquanto a iniciativa, a participação no mercado de trabalho, a força e o espírito de aventura definiriam a masculinidade” (2014, 66-7).

Além disso, a contraposição entre as duas figurações de mulheres, Alice e Olívia, demonstra o choque cultural vivenciado por aquelas que foram criadas sob os moldes dos antigos valores patriarcais, baseados em noções opressoras de moral e conduta. Apesar de não sabermos a idade de Olívia, a personagem representa a nova geração que, influenciada pela revolução sexual e pelas lutas que se iniciaram em prol da igualdade de gêneros nos anos 1960, começa a atuar de maneira mais ativa diante da independência e libertação da mulher.³ Lidar com a separação nessas circunstâncias obriga Alice a encarar não somente o sentimento de perda do companheiro, mas as convicções e os valores culturalmente construídos em relação ao envelhecimento da mulher e seus significados, bem como o sentimento de deslocamento vivenciado por conta do choque de ideologias e comportamentos de duas gerações diferentes. Tudo isso desestabiliza e consome a protagonista:

- Ela fuma?
 - O quê?
 - Perguntei se ela fuma.
- Ele arrefeceu o movimento do isqueiro.
- Fuma.
 - E gosta desse seu isqueiro?
 - Não sei, Alice, não tenho a menor ideia.
 - Tão jovem, não, Eduardo?
 - Alice, você prometeu.

³ Segundo Del Priore, nos anos 1970, devido à participação da mulher no mercado de trabalho e aos métodos contraceptivos mais eficientes, “as mulheres se reinventaram dentro da casa e da família” (2014, 79). Houve uma mudança na forma de encarar as relações verticais, e, aos poucos, tomava forma um movimento para romper o ciclo da subordinação ao homem/ao marido.

– E naturalmente vai vestida de noiva, ah, sim, a virgenzinha. Já dormiu com todos os namorados, mas isso não choca mais ninguém, imagine. Tem o médico amigo que costura num instante, tem a pílula, morro de inveja dessa geração. Como as coisas ficaram fáceis!

– Cale-se, Alice.

– Como você já é uns bons anos mais velho, ela mandou costurar, questão de princípio. E vai chorar na hora, fingindo a dor que está sentindo mesmo porque às vezes a tal costura...

– Cale-se! (Telles: 2009a, 131-2).

As diferenças entre as duas gerações de mulheres são evidenciadas pela protagonista através da ironia, com a qual critica aspectos como o advento da pílula anticoncepcional e a liberdade sexual e condena como falsa a dor de uma jovem cujo estatuto de virgem fosse restabelecido por procedimentos médicos. Referir-se a outra mulher como “fingindo a dor que está sentindo mesmo” é, afinal, quase o mesmo que dizer que “fingir que é dor / a dor que deveras sente” (Pessoa: 1998, 67), associando sofrimento e performance na experiência feminina.

Alice vê em Olívia a desmoralização dos valores perpetuados durante muito tempo: ser ou não virgem passa a ser uma decisão exclusivamente pessoal, e não mais um assunto de família. Entretanto, percebemos que, mesmo com a introdução dos novos comportamentos acerca da autonomia feminina – uma conquista significativa –, as mulheres da nova geração, criticadas e censuradas, ainda eram submetidas a provas de boa conduta moral. O conto sugere: a nova mulher poderia ser livre para decidir sobre sua vida sexual, mas, ao casar, segundo os princípios da antiga geração, precisava parecer

virgem, nem que para isso fosse necessário fazer uma cirurgia de reconstituição do hímen. Isso nos levar a crer que, como todas as transformações culturais que acarretam mudança de paradigmas, há um processo de crítica e resistência até que a nova representação seja de fato socialmente aceita, internalizada e reproduzida.

No Brasil, o patriarcado vigorava tão fortemente que, no período de publicação da antologia, momento revolucionário de organização política das mulheres, na segunda metade do século 20, todas as inovações que colaboravam para a emancipação feminina eram criticadas por alas conservadoras (inclusive de mulheres), tal como verificamos na reação da protagonista. E o posicionamento contundente e tradicional de Alice fala mais sobre si mesma do que sobre a presumível transgressão de Olívia: como em uma disputa em que o troféu fosse Eduardo, a ex-companheira não consegue alcançar a vitória e ataca sua oponente, para então, no fim, constatar que seus valores já não são mais estimados. Assim, acaba por se perceber como uma mulher que não se enquadra nos novos tempos é antiquada, está ultrapassada. A decadência que a personagem atribui a si, condicionada pela visão patriarcal sobre o corpo feminino, é transposta no conto para a descrição do jardim do restaurante em que os ex-amantes se encontram:

Deram alguns passos contornando as mesas vazias. No meio do jardim decadente, uma fonte extinta. O peixe de pedra tinha na boca escancarada o rastro negro da sua passagem. Por entre as pedras, tufo de samambaia enredados no mato rasteiro. Ele sentou-se na pedra maior. Desviou o olhar da mulher, que continuou de pé, as mãos metidas nos bolsos do casaco. Olhou para o céu.

– Agora, sim, pode-se ver as estrelas. Tão vivas, parecem palpitar.

[...]

– Secou a fonte, secaram as flores, imagino como devia ter flores nesse jardim e como essa casa devia estar sempre cheia de gente, uma família imensa, crianças, velhos, cachorros. Desapareceram todos. Ficou a casa.

– Acabou-se, não, Eduardo? Acabou-se. Nem água, nem flores, nem gente. Acabou tudo (Telles: 2009a, 129-30).

O local onde funciona o restaurante, com a casa decrepita e o jardim abandonado, apresenta as marcas do passado que fazem lembrar que aquele, em algum momento, foi um lugar de vida pulsante: água, flores e pessoas. É inexorável, porém, a passagem do tempo, o qual, além de afetar a existência de tudo o que é orgânico, levando da vida à morte, traz consigo a noção de impermanência, uma vez que nada no mundo é estático. Na narrativa, a ruína da casa parece aludir à falência da relação de Alice e Eduardo e, principalmente, à falência da instituição familiar. Assim, a decadência – seja do espaço físico, seja da relação – pode ser lida por outro viés que não a tragicidade da morte: pode-se tratar de uma mudança de estado das coisas, conforme Eduardo sinaliza. Nessa dialética metafórica, a figuração feminina se entrega ao perecimento, e o corpo confrangido, que aparentemente desperta a compaixão do ex-companheiro, sintetiza a redução da personagem feminina ao sofrimento vivenciado.

A triangulação entre paixão, sofrimento e fim ganha ainda outra dimensão no conto se considerarmos a relação intertextual que seu título (“A ceia”) mobiliza e as recorrentes referências a pão, vinho e sangue mantidas na narrativa de Lygia. Esta é, supostamente,

a última ceia de Eduardo e Alice. É nela que se celebra o fim de um tempo e o início de uma nova relação, mas sob o signo da traição de um novo Judas ao matrimônio: “– Quem diria, hein? Nossa última ceia. Não falta nem o pão nem o vinho. Depois, você me beijará na face esquerda” (Telles: 2009a, 128).

Para Alice, a união significava um laço eterno entre os dois amantes, a ser conservado até a morte. Quando esse enlace chega ao fim e não dura a eternidade esperada pela personagem feminina, esta se coloca em uma vivência de isolamento e suspensão temporal, o que comprova o seu estado de negação da realidade: o tabuleiro de xadrez permanecia exatamente do jeito que os dois personagens deixaram na última partida jogada. Cabe ressaltar que a protagonista nascera e crescera em uma comunidade que, até então, difundia tais valores conservadores acerca da mulher e do casamento, não restando à personagem outra opção a não ser resistir e pelejar, de modo plenamente passional, por aquele relacionamento. Ter um relacionamento ou casamento rompido significava a derrota daquela que não conseguira cumprir o que se lhe impunha como suposto papel de mulher, encarregada de manter o homem ao seu lado e as aparências da instituição familiar tradicional, independentemente das insatisfações conjugais.

Alternando entre momentos de aparente calma, fúria e desequilíbrio, a narrativa é encaminhada para o fim, sem solucionar o problema conforme a expectativa da protagonista, a qual solicita a Eduardo que vá embora, pois queria “apenas ficar um instante sozinha” (Telles: 2009a, 132). Eduardo atende às palavras da ex-companheira: “se afastou a passos largos. Antes de enveredar pelo corredor, parou e apalpou os bolsos. Hesitou. Prosseguiu mais rápido, sem olhar para trás” (Telles: 2009a, 132). Mesmo tendo

noção do esquecimento do isqueiro na mesa onde estava Alice, o fato de Eduardo seguir em frente sem interesse pelo que ficou para trás reforça a imagem do personagem como alguém que finca o passado em um espaço-tempo distante, em que a existência das coisas permanece viva apenas nas lembranças e nas lições apreendidas. O gesto resolutivo do caminhar, “sem olhar para trás”, entrega, no final das contas, Alice à realidade da solidão efetiva. Ironicamente, a última declaração feita à protagonista parte do garçom, personagem ausente ao longo de quase toda a narrativa. Ao perceber Alice abalada, o estranho declara: “– Também discuto às vezes com a minha velha, mas depois fico chateado à beça. Mãe sempre tem razão – murmurou ajudando-a a levantar-se. – Não quer mesmo um táxi?” (Telles: 2009a, 133).

Em uma sociedade forjada por preceitos e normas sexistas, a vida privada e pública das pessoas (principalmente das mulheres) era avaliada conforme os ditames preestabelecidos. A fala do garçom é indicativa de uma das bases que auxiliaram a forjar essa comunidade conservadora. Os relacionamentos amorosos estavam submetidos à determinada normatividade, que considerava aspectos de idade, gênero, *status* financeiro e social. O fato de o personagem ver uma mulher com um homem supostamente mais novo e concluir que se tratava de mãe e filho, e não mulher e homem entrelaçados amorosa e sexualmente, permite-nos identificar o padrão de união considerado comum naquele período. Aparentemente, Alice havia quebrado um paradigma ao se relacionar com um homem mais novo, porém permanecia presa a outros códigos tradicionais, tendo em vista o modo como encara questões relacionadas à sua própria existência e individualidade, ao casamento, à figuração masculina e à nova geração feminina.

A resistência da personagem diante dos avanços de empoderamento do corpo e da identidade da mulher – encarnados por Olívia – simboliza a força dos opressores: Alice não percebe que é vítima de um sistema que reduz as mulheres à imagem de seres emotivos e incapazes, dependentes de pretensa força, cuidado, afeto, temperança e aceitação do homem. Grande parte do sofrimento da personagem resulta da conjuntura que constrói sua identidade como a desse suposto sexo frágil, assim nomeado e forjado pela sociedade patriarcal. “Foram séculos de modelagem. Na forma, a figura da esposa. Não a real, mas a ideal. Submissa, obediente, discreta. A mulher certa. Apenas ela merecia ser a mãe dos filhos, a santa no altar doméstico” (Del Priore: 2014, 72). Na primeira metade do século 20, a mulher submissa ainda era vangloriada, e, para casar, os homens escolhiam as que se enquadravam nos padrões da “boa moral” e da “boa família”.

O conto “A ceia” não concorre para um final feliz, isto é, para a consumação do amor romântico, idealizado e superestimado. Ao não consumá-lo, instiga nossa reflexão sobre a posição da mulher perante conjunturas de separações conjugais e solidão, marcadas por decepções, mudanças e recomeços. Sem minimizar o sofrimento da protagonista, a qual é posta em confronto com seus medos e valores socialmente incutidos, a narrativa engendra o questionamento de um sistema que domina, modela, reduz e fragiliza as mulheres – que hoje é cada vez mais criticado e visto como antiquado e ultrapassado. Para além de criar conteúdo ficcional sobre uma ocasião de separação amorosa, fato corrente e usual na vida de qualquer pessoa, Lygia Fagundes Telles aponta para a evolução dos tempos da qual somos filhos e, como atores sociais, responsáveis por dar prosseguimento, visando ao ideal de liberdade, autonomia e empoderamento das mulheres.

Tratando-se da ótica de uma autora do século 20, a qual se reconhece como testemunha de seu mundo, consciente de sua atuação como escritora-mulher e ser social de um espaço-tempo, há na literatura lygiana um empenho em dar visibilidades àquelas que, durante séculos, foram subjugadas e dominadas por uma tradição misógina, cujas normas foram validadas por discursos de poder e amplamente internalizadas e reproduzidas. Contudo, ao olharmos para a história das mulheres no Brasil, deparamo-nos com relatos de questionamentos e transgressões. Vemos que, a despeito das tentativas de padronização, domínio e silenciamento, sempre houve uma realidade muito mais ampla e diversificada, que começou a ser atestada de forma mais notável e digna – tanto na literatura quanto nas demais esferas culturais – com os avanços das organizações políticas das mulheres.

Há uma autora-mulher que resiste pelo ato da escrita, falando sobre o universo feminino a partir de figurações de mulheres autênticas, o que faz desta uma literatura feminista, porém sem um caráter panfletário.⁴ Há nesta ficção uma visão sobre a realidade plural do universo feminino, que nos incita a olhar para a mulher de modo mais genuíno, uma vez que, com personagens que vivenciam conflitos usuais da modernidade, acabamos por nos identificar com os acontecimentos e os sentimentos ali narrados. Segundo Alfredo Bosi, pode-se dizer “que a narrativa descobre a vida verdadeira, e que esta abraça e transcende a vida real. A literatura, com ser ficção, resiste à mentira. É nesse horizonte que o espaço da literatura, considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente” (1996, 27).

⁴ Regina Delcastagnè, em artigo publicado na revista eletrônica *Nonada*, atesta que Lygia, “sem ter cedido ao panfletarismo, sempre mostrou ser uma escritora comprometida com o seu tempo e com o seu país” (2016, s.p).

A preocupação com a condição psicossocial dos indivíduos está atrelada a uma consciência lúcida da realidade. Lygia, para além da sua formação no curso de Direito da Faculdade do Largo de São Francisco, participou ativamente de discussões e atos no campo político, como a assinatura do manifesto que pedia o fim da censura na época da ditadura militar no Brasil. Sua obra não é mera reprodução da sociedade, por meio da cópia irrefletida de estereótipos das relações entre homens e mulheres. O que encontramos é um questionamento das estruturas vigentes, através da subversão e quebra de padrões de comportamento, de figurações femininas vibrantes e abordagens de temáticas sob uma perspectiva que coloca em xeque a tradição de nossa sociedade rígida e preconceituosa – o que torna o conto, quase cinquenta anos após a sua primeira publicação, ainda tão atual.

Referências

- BASSANEZI, Carla. “Revistas femininas e o ideal de felicidade conjugal (1945-1964)”. *Cadernos Pagu*. Campinas, Unicamp, n° 1, 1993, pp. 111-48.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Fronteira, 1980.
- BOSI, Alfredo. “Narrativa e resistência”. *Itinerários*. Araraquara, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, n° 10, 1996, pp. 11-27.
- DELCASTAGNÈ, Regina. “Lygia Fagundes Telles e a ambiguidade feminina”. *Nonada*. Disponível em: <https://bitly.com/UBluH>. Acessado em 20 de abril de 2020.
- DEL PRIORE, Mary. *Histórias e conversas de mulher*. São Paulo: Planeta, 2014.
- GOMES, Carlos Magno. “As faces da escritora no romance de Lygia Fagundes Telles”. In: NATÁRIO, Celeste; BEZERRA, Cícero Cunha; CARLOS, Elter Manuel; EPIFÂNIO, Renato (orgs.). *Errâncias de um imaginário – Entre o Brasil, Cabo Verde e Portugal*. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 2015, pp. 55-72.
- HILÁRIO, Wesley Fernando de Andrade; FONSECA, Raquel de Oliveira. “‘A ceia’, de Lygia Fagundes Telles: uma representação da mulher abandonada”. *Anais do 12º ENIC*. 2014. Disponível em: <https://anaisonline.uems.br/index.php/enic/article/view/2211/2088>. Acessado em 27 de abril de 2020.
- PESAVENTO, Sandra Jatahi. “O mundo como texto: leituras da História e da Literatura”. *História da Educação*. Pelotas, APHE/FaE/UFPel, n° 14, 2003, pp. 31-45.

- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- RUFINO, Maria Cecília. *A representação do amor em contos de Lygia Fagundes Telles*. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do baile verde*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a.
- _____. *As meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b.

Resumo

Lygia Fagundes Telles posiciona-se como uma escritora-testemunha de seu tempo, assim como uma mulher do século 20 a vivenciar e defender as lutas em prol da liberdade feminina. Atenta aos paradigmas sociopolíticos vigentes, sem ignorar a natureza ficcional e estética da arte, a autora constrói uma literatura disposta a desvelar (e também subverter) o *status quo* em suas múltiplas nuances por meio de personagens femininas vibrantes e de temáticas como amor, casamento e traição. Considerando essas questões, propomos neste ensaio uma análise da representação do feminino no conto “A ceia”, presente na antologia *Antes do baile verde*, publicada pela primeira vez em 1970 pela Editora Bloch. Para tanto, discutimos como, no conto, figuram representações do feminino nas personagens Alice e Olívia, em que se revela uma tensão dialética entre as imposições sociais do patriarcado e sua subversão.

Palavras-chave: feminino; representação; conto; Lygia Fagundes Telles.

Abstract

Lygia Fagundes Telles is a writer-witness of her time, as well as a twentieth-century woman fighting for women’s freedom. Attentive to the current sociopolitical paradigms, but not disregarding the fictional nature of art, her literature is prone to unveil (and also subvert) the *status quo* in its multiple hues, by means of energetic female characters and themes such as love, marriage and betrayal. Considering these issues, we herein propose an analysis of the representation of femininity in the short story “A ceia”, from the anthology *Antes do baile verde*, first published in 1970 by the Bloch publishing house. To do so, we discuss how this short story represents femininity through the characters Alice and Olívia, whose differences show a dialectical tension between social impositions derived from patriarchy and their subversion.

Keywords: femininity; representation; short story; Lygia Fagundes Telles.

A narrativa histórica em Zulmira Ribeiro Tavares: “Cortejo em abril”

Flávia Cristina de Araújo Guedes*

A História, como todos os meios documentais, representa o passado, servindo como fonte de conhecimento à humanidade. Nesse sentido, a narrativa histórica funciona como uma forma de representação de determinada realidade, que tem como contexto um ou mais recortes da História. No conto que leva o título do livro *Cortejo em abril*, de Zulmira Ribeiro Tavares, isso não é diferente. “Cortejo em abril” traz de volta um momento marcante na história política brasileira: a morte de Tancredo Neves.

Segundo a perspectiva teórica do filósofo György Lukács (2010), o marxismo entende a história como resultado das ações humanas inseridas no processo evolutivo da sociedade. A arte também se desenvolve no processo histórico da humanidade. Para apreender a realidade da vida cotidiana e transfigurá-la, acompanha a evolução humana. O artista precisa compreender a totalidade da vida para conseguir absorver sua essência e retratar sua sociedade, sua história, de maneira realista. Mas como conseguir esse feito em uma sociedade capitalista cada vez mais fragmentada?

Devido às mazelas sociais, ainda muito presentes no cotidiano, muitos escritores sentiram (e sentem) a necessidade de configurá-las, somando questões políticas e históricas sérias em suas obras. Em um país ainda tão atrasado, de estrutura patriarcal, é importante

* Mestranda em Literatura e Práticas Sociais na Universidade de Brasília (UnB).

problematizar temas como esses, incitando a reflexão e a discussão. Segundo Lukács, “a essência e o valor estético das obras literárias, bem como a influência exercida por elas, constituem parte daquele processo social geral e unitário através do qual o homem se apropria do mundo através de sua consciência” (2010, 13).

Na ficção contemporânea dos anos 90, as narrativas históricas são recuperadas por mulheres, como Zulmira Ribeiro Tavares, com o intuito de desmascarar a farsa e a alienação de uma história criada pela mídia e propagada como símbolo da identidade nacional. É preciso recriar momentos históricos de uma sociedade para aproximá-los à veracidade dos fatos. Sua ficção histórica critica veementemente a sociedade de classes em que está imersa, situando passado histórico no presente. Em “Cortejo em abril”, figuram-se as esperanças de redemocratização depositadas na política de Tancredo Neves. No entanto, o leitor se depara com um novo sentido dado a esse momento histórico.

A prosa de ficção de Zulmira Ribeiro Tavares

Na ficção contemporânea brasileira, a inserção de fatos históricos tem-se mostrado bem evidente, revelando seu contexto político, principalmente durante e após a ditadura militar. A literatura trouxe narrativas de resistência, como resposta à censura e repressão daquele regime, “que efetivamente se configuraram, sobretudo com temas e soluções formais específicas” (Pellegrini: 2008, 19). Por meio de suas obras, o escritor contemporâneo apresenta uma literatura que tem como finalidade motivar a discussão política e social.

Nessa conjuntura, surge a obra literária de Zulmira Ribeiro Tavares, conhecida por sua prosa de ficção e sua veia crítica e analítica. Romancista, ensaísta, contista e poeta, pesquisadora do

Departamento de Informação e Documentação Artística (Idart), da Cinemateca Brasileira e professora de cursos de pós-graduação na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA – USP), Zulmira nasceu em São Paulo, em 27 de julho de 1930, filha de um importante engenheiro paulista, Brenno Tavares, e da dona de casa Evangelina Ribeiro Tavares. Faleceu em 9 de agosto de 2018.

Ao longo de sua vida, produziu algumas obras, entre poemas, romances, contos e ensaios, havendo longo hiato entre suas últimas produções. O conjunto de sua obra não é muito vasto, o que poderia explicar o fato de a autora não ser muito conhecida entre os leitores contemporâneos. A maior parte de sua produção é constituída da chamada prosa de ficção, sendo as de mais destaque *O nome do bispo* (1985), *O mandril* (1988), *Jóias de família* (1990) e *Café pequeno* (1995). Conta ainda com *Termos de comparação* (1974), em que apenas a primeira seção, dividida em contos e poemas, é ficcional, *O japonês dos olhos redondos* (1982), *Cortejo em abril* (1998) – uma coletânea com vinte e cinco contos curtos e um longo, que leva o título do livro – e *Região* (2012), sua última publicação, em que reúne livros de contos lançados desde os anos 70, como *Termos de comparação*, *O japonês dos olhos redondos* e *O mandril*, além de outros textos de ficção como “Região” e “O tio paulista”, e um ensaio inédito intitulado “Dois narizes”.

Ao apreender a arte de Zulmira Ribeiro Tavares, principalmente sua obra romanesca, é possível auferir a sua tendência ao sarcasmo, grotesco, alegórico e irônico como recursos estilísticos na construção de seus textos. Oriunda da elite paulistana, Tavares utiliza a literatura como meio de desmascarar a pompa de uma classe que, em decadência, percebe-se como superior, ficando alheia aos problemas sociais. Por que a escritora criticaria a burguesia de

onde veio? Não se identificava com sua classe, não se reconhecia nela, revelando em uma entrevista concedida ao jornal *Folha de S. Paulo* que preferia ser “uma proletária de dedo em riste” (Zulmira *apud* Pen: 2004). Pela entrevista e as suas obras, é possível perceber o seu descontentamento com as elites, servindo-se de sua própria experiência para compor sua escrita.

Zulmira Ribeiro Tavares, em sua carreira como escritora, foi consagrada com alguns prêmios como: Revelação de Literatura pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) em 1974, por *Termos de comparação*; Mercedes-Benz de Literatura em 1985, por *O nome do bispo*; e o Jabuti na categoria Livro do Ano de Ficção e nas categorias Melhor Autor e Romance em 1991, por *Jóias de família*. Segundo o crítico literário Roberto Schwarz, que analisa *O nome do bispo*, a prosa de ficção da escritora “escapa às divisórias entre os gêneros e compõe um destes seres híbridos e racionais em que se reconhece a consistência do moderno” (*apud* Tavares: 2004, 231), haja vista a autora se valer da mistura de gêneros para fazer vir à tona a trivialidade das relações sociais do círculo familiar burguês.

A figura do burguês alienado centraliza a narrativa de suas obras, compondo um ambiente que dá a ver um recorte da história de São Paulo do século XX, em momentos de tensão na política, como o Estado Novo de Getúlio Vargas e a ditadura militar pós-64. Em *Café pequeno*, Getúlio Vargas reúne-se a personagens fictícios, quando o ex-presidente do Brasil é convidado a se hospedar na “casa do administrador” em São Paulo: “Hospedado Getúlio na casa da viúva do Multiplicador, recepcionado por ela e pelo Proprietário de Valo Fundo, tal recepção seria dividida em dois momentos” (Tavares: 1995, 162).

O romance supracitado relata um jantar fictício oferecido a Getúlio por seus inimigos paulistas. Nesse momento, os convidados e anfitriões dialogam sobre diversos assuntos, intercalados por algumas doses de silêncio. O leitor detecta a ausência de preocupação sobre problemas pelos quais o país estava passando, priorizando-se o banal. Paralelamente, narra-se a história da família francesa do personagem Alaor, os Chevassus, de forma bem sarcástica. A narração dos episódios da família, segundo Andiará Souza Pinheiro (2014), mostra “uma dimensão cômico-satírica de rebaixamento, que é fundamental no romance”. O narrador expõe as histórias como um espetáculo circense, revelando o ridículo dos Chevassus Pestana e entretendo o leitor, necessário para o desmascaramento de classe.

Segundo o professor e poeta Augusto Massi, Zulmira Ribeiro Tavares tem algumas singularidades como:

imprimir à literatura um pensamento político, capaz de articular diversas esferas da vida cotidiana. Raríssimos escritores brasileiros manifestam interesse em discutir política, incorporar ao repertório de suas narrativas questões de classe, partidos, preconceitos etc. Este apreço pela política não pode ser confundido com militância ou engajamento direto, mas visto como fonte de prazer, pitada de provocação, malícia e interesse genuíno pela discussão (Massi *apud* Tavares: 2012, 346-7).

Em *O nome do bispo*, as perseguições da ditadura militar aparecem por meio das memórias do personagem Heládio Pompeu, o herdeiro fracassado da elite paulista. Em *Jóias de família*, a autora, segundo a professora Ana Paula Pacheco (2007), distancia-se da

ficção que remonta ao cenário cruel do período militar, concentrando-se na falsidade das aparências de uma família tradicional paulista, tema comum nas obras de Zulmira Ribeiro. O narrador, que serve como mediador entre as lembranças e o leitor, apresenta o passado da família burguesa paulista para desmascarar o falseamento das relações, como quando a personagem de *Joias de família*, Maria Bráulia, cai em si sobre as suspeitas que tinha do marido com o secretário:

Com o tempo ela foi compreendendo o sentido dessa e de outras cenas um tanto bizarras que às vezes ainda lhe ocorria presenciar (ou suspeitar); nada de grande vulto, uma preocupação desusada do secretário com a nuca do juiz, a sua mão que ali às vezes se detinha demoradamente pesquisando com a ponta dos dedos algum ponto enrijecido, pés que se embarafustavam na jurisdição de outros por debaixo da mesa, coisas de pouca monta (Tavares: 1990, 21).

O tom mordaz das narrativas de Zulmira Ribeiro Tavares se assemelha ao de Machado de Assis. A ironia e o sarcasmo são aliados no desmascaramento de uma sociedade dividida em classes, destacando, principalmente, o comportamento da classe dominante. De acordo com Roberto Schwarz, “Machado compunha uma expressão da sociedade real, sociedade horrendamente dividida”, e o ser social de seu tempo “deixava de ser um ideal e fazia figura de problema” (2008, 9). Tavares segue essa linha e cria a figura do herdeiro decadente, aparentemente inspirada no Brás Cubas de Machado e no seu narrador irônico, que dá a ver as questões de classe, família, memória e herança, revelando-se uma herdeira machadiana.

A literatura, segundo a estética marxista, tem como base o materialismo histórico-dialético. Na dialética não é possível a unilateralidade, o real não pode ser tomado apenas como uma parte do todo. No materialismo histórico, o processo evolutivo total de uma sociedade conectada ao seu desenvolvimento histórico só consegue se concretizar “em qualquer dos seus momentos como uma intrincada trama de interações” (Lukács: 2010, 14). Podemos relacionar esses conceitos à prosa de ficção de Zulmira Ribeiro Tavares, visto que ela aborda os fenômenos existentes na sociedade, inseridos no espaço urbano, especificamente paulistano, mostrando, além dos problemas de uma classe, um quadro da formação social-histórica de São Paulo.

Quando o autor burguês se identifica com sua classe, dificilmente conseguirá problematizar de maneira efetiva os efeitos da divisão capitalista de trabalho na vida humana; ao contrário, manifestará a tendência a permanecer apenas na superfície dos fatos. De acordo com Lukács, “é exatamente a identificação do escritor burguês com sua classe, com os preconceitos da sociedade burguesa, que o acovarda, que o faz dar as costas aos problemas essenciais” (2010, 22). Tavares, por não se identificar com a burguesia paulista, distanciou-se e conseguiu detectar o mal dessa classe. Deu rédeas ao narrador para desmistificar o comportamento de fachada da elite, enquanto seus personagens encarnam o cerne das relações humanas.

“Cortejo em abril” e a literatura brasileira contemporânea

Zulmira Ribeiro Tavares desponta na literatura brasileira, primeiramente, em 1956, com o livro de poemas *Campos de dezembro*. Contudo, até o início da década de 1980, sua produção se limitava a apenas duas obras, a anteriormente citada e *Termos de comparação*, publicado em 1974. A partir de 1982, com o lançamento do livro de

contos *O japonês dos olhos redondos*, suas publicações se tornaram mais regulares, brotando, posteriormente, seu primeiro romance, *O nome do bispo*. Embora as primeiras obras constituam a fase embrionária da literatura de Zulmira Ribeiro, todas apresentam o cuidado da escrita, não seguindo padrões literários, mas mostrando uma narrativa objetiva. Inovadora em suas técnicas, a autora busca sempre, por meio do seu humor fino, desmascarar alguma situação contraditória da sociedade.

De acordo com Antonio Candido,

desde o início a ficção brasileira teve inclinação pelo documentário, e durante o século XIX foi promovendo uma espécie de grande exploração da vida na cidade e no campo, em todas as áreas, em todas as classes, revelando o País aos seus habitantes, como se a intenção fosse elaborar o seu retrato completo e significativo (2017, 207).

Durante o século XX, principalmente após 1960, a ficção brasileira foi se centralizando nos espaços urbanos, devido à intensa preocupação social que se instalava após o golpe militar. Somado a isso, o Brasil passou por profundas transformações políticas, sociais, culturais e econômicas nesse período. O forte contingente de pessoas que migraram das zonas rurais para as cidades contribuiu para que o foco literário estivesse no espaço citadino. Surgiram as chamadas “narrativas de resistência”. Muitos autores abordaram temas que retratavam os efeitos da ditadura na sociedade brasileira.

Com o cessar dos anos de regime militar no Brasil, muitos autores adotaram a postura de problematizar a história sobre aqueles anos, utilizando a arte literária para tal fim. Houve uma “hábil reto-

mada da expressão nacional, por meio de uma volta às vezes crítica, às vezes nostálgica do passado” (Pellegrini: 2008, 27). A questão nacional, tão forte nos anos 60, regressa à literatura brasileira na década de 90 como importante tema de debate. Por conta da censura no governo militar, a omissão de arquivos e de fatos verdadeiros do que ocorria durante os “anos de chumbo”, criou-se uma História oficial enganosa, fermentada pela mídia da época. Surgiu, então, um desejo intenso por parte dos escritores de denunciar, por meio da literatura, a verdadeira face daquele regime totalitário.

Zulmira Ribeiro Tavares se insere no grupo de escritoras que, segundo a professora Tania Pellegrini, retomam o romance histórico como gênero narrativo após o fim da ditadura. Segundo Lukács, o romance histórico, e toda a ficção histórica, se apropria de “personagens fictícias para efetuar a análise dos fatos históricos, personalidades ‘reais’, quando presentes, integram os cenários das narrativas, com o objetivo de conferir-lhes veracidade” (*apud* Pellegrini: 2008, 28). É possível captar tais características da ficção histórica em Tavares, principalmente no conto “Cortejo em abril”.

Sua ficção apresenta forte crítica à sociedade de seu tempo, pondo em evidência a questão da sociedade de classes e apontando a relação entre classe dominante e dominada. O passado histórico dialoga com o presente da obra ao trazer histórias de família, indivíduos, da cidade, do país. Assim ocorre no conto “Cortejo em abril”, que nos apresenta o dia do cortejo fúnebre do quase presidente Tancredo Neves, marco na história do Brasil, visto que, naquele momento, as esperanças de uma redemocratização estavam concentradas na figura daquele que seria considerado a salvação de uma nação. Ficção e História caminham juntas na literatura da autora.

A obra de Tavares foi influenciada pelo contexto histórico e literário em que viveu. Exemplo disso é a construção da sintaxe, marcada, muitas vezes, por um quase coloquialismo, a ausência de vírgulas e o desapego das normas, como fizeram os seus contemporâneos, principalmente entre os anos 50 e 80. O seu narrador é o de terceira pessoa, típico da ficção histórica, ao se distanciar, simulando imparcialidade, recurso usado pelo discurso histórico. Em “Cortejo em abril”, a reconstituição e análise de um momento histórico, exercidas pelas personagens fictícias, trazem para o centro dos seus diálogos a “santidade” de Tancredo Neves.

“Cortejo em abril”: uma narrativa histórica

Publicado em 1998, pela Companhia das Letras, em livro homônimo, “Cortejo em abril” se inicia com uma transcrição real sobre o anúncio da morte do quase presidente Tancredo Neves, revelando, logo de início, o aspecto histórico inserido na ficção. Em torno do cortejo real, figuram personagens fictícios que tinham o político como uma santidade. Embora fictícios, esses personagens representam uma boa parcela da população brasileira no contexto da morte de Tancredo. Este, antes de sua morte, encarnava a esperança de um povo, recém-saído de duas décadas de repressão militar, para a transição da nova democracia. Após seu falecimento, Tancredo passa a ser considerado herói.

Em 1985, o Brasil se encaminhava para o fim da ditadura e o início da redemocratização. Surge o movimento pelas eleições diretas, suprimido pelas eleições indiretas, forma de votação em que o presidente é escolhido pela maioria em Colégio Eleitoral. Aparece Tancredo de Almeida Neves como candidato democrático à presidência do Brasil trazendo, conseqüentemente, a esperança de tirar

os militares do poder político. Somados a isso, sua forte oposição, seu carisma e seu discurso eloquente baseado na ideia de conciliação contribuíram para que ele angariasse a simpatia de grande parcela da população brasileira.

Desde a sua candidatura, a mídia, principalmente a Rede Globo de Televisão, criou um perfil de salvador da pátria em Tancredo, apagando os aspectos negativos de sua política, para centralizar a sua imagem em um momento simbólico de resgate da democracia. De acordo com Pellegrini, um dos principais motivadores das transformações ocorridas durante o regime militar foi a Indústria Cultural, em que a televisão se tornava decisivamente influenciadora. Essa Indústria efetivou-se “num período em que a vigência da censura institucionalizada a todos os produtos culturais não deixava ver com clareza as verdadeiras características do processo” (2008, 18).

Segundo a professora Cássia Palha, a televisão teve um papel mais imediato na propagação de notícias, servindo como um “espaço privilegiado de formação da opinião pública em suas muitas trocas e ressignificações simbólicas e, sobretudo, de produção de determinada memória nacional” (2011, 219). Após sua morte, coincidentemente no mesmo dia da morte de seu conterrâneo Tiradentes – a quem sua figura foi associada como um herói nacional e símbolo da luta pela liberdade –, sua “santidade” foi disseminada pelas narrativas midiáticas, uma vez que, com sua morte, considerava-se o sacrifício de Tancredo pelo povo brasileiro.

O trecho do conto, a seguir, é revelador da forma como a televisão alienava as pessoas:

Pensou então com rapidez vertiginosa nas mil vezes que tinha visto o Santo Homem na televisão. Primeiro nem

dera muito por ele. Era baixinho, meio corcunda, barrigudo, tinha olheiras fundas, careca. Depois como aparecia cada vez mais, começou a prestar mais atenção. Era impressionante como não se atrapalhava com as palavras, os repórteres podiam perguntar qualquer coisa, qualquer coisa do mundo que ele assim que a pergunta terminava começava a resposta (Tavares: 1998, 16).

Tavares retoma, no conto, essas informações em torno da memória que se construiu sobre Tancredo Neves naquele contexto político em que se deu a sua mitificação. Os sentimentos nacionalistas pelo “santo homem” estão representados na figura do Consertador de Tudo, homem que idolatrava Tancredo a ponto de considerar que a sua morte lhe traria boa sorte. Um homem que o pobre Consertador só conhecia pela televisão, mas que lhe serviu de inspiração ao despertar sua atenção pelo carisma e fala gentil: “ele dizia coisas que o Consertador de Tudo ouvia com muita, muita atenção, para aprender e fazer igual” (Tavares: 1998, 16). O personagem reflete o indivíduo que via em Tancredo um homem no qual as pessoas deveriam se espelhar, não pela sua aparência, mas pelo seu discurso fascinante.

Em “Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels”, Lukács (2010) nos diz que a arte, bem como a literatura, para ser realista, precisa captar a história da humanidade, ligando-se intrinsecamente a ela, assim como o caráter subjetivo e criador do homem é central para a História. O conto de Zulmira Tavares encaixa-se nesse aspecto ao apreender fatos históricos e o discurso histórico, de forma cuidadosa. O narrador, utilizando um tom sarcástico, apresenta os fatos contraditórios do comportamento e pensamento

social exagerado sobre a morte de Tancredo. No entanto, toma certo distanciamento a fim de dar ao leitor a liberdade de chegar a suas conclusões.

Com base em Karl Marx, Lukács informa que, com o sistema capitalista regendo a vida humana, a relação entre os homens é reificada, e sua verdadeira essência não aparece. O homem, em sua consciência, vê o que acontece no mundo de forma deformada, recorrendo por vezes apenas ao que é imediato. Torna-se função do artista criador lutar contra essa alienação por meio da sua obra de arte. O conto "Cortejo em abril" parece apontar bem essas questões, ao revelar a alienação dos homens que santificavam um político, simplesmente pelo que absorviam da televisão e outros meios da mídia. Isso faz lembrar outro momento importante da História: o nazismo. Os nazistas ascenderam ao poder graças à situação político-econômica da Alemanha, que se encontrava em extrema falência, a que se somaram o poderoso discurso de Adolph Hitler e o forte investimento em propagandas para atrair as pessoas. Assim, o Führer instalou-se como um deus que resgataria o país do caos.

Embora o Partido Nazista tenha-se utilizado desses recursos para dominar várias nações e dizimar um número imensurável de pessoas, a forma como se apropriaram desses recursos e o efeito deles em uma nação se assemelham ao caso brasileiro de propagação de herói nacional sobre a imagem de Tancredo Neves. Essa forma de alienação é degradante, própria do sistema capitalista, que utiliza a mídia para vender imagens e objetificar pessoas. Para Lukács, "todo verdadeiro artista ou escritor é um adversário instintivo destas deformações do princípio humanista, independentemente do grau de consciência que tenham de todo este processo" (2010, 19). Torna-se, então, importante para a literatura, com o seu poder artístico

e desfeticizador, tentar combater essa alienação, trazendo de volta importantes temas políticos, históricos e sociais que provoquem reflexões.

Zulmira Ribeiro Tavares intenciona, por meio de seu conto, humanizar seus leitores, mostrando as contradições e a reificação existente em nossa sociedade, a partir de uma situação histórica, ao mesmo tempo que tenta fazer essas informações chegarem a nós de maneira mais leve, usando de ironia e comicidade:

mas o Santo Homem lhes passava por entre as pernas com desembaraço, mal erguia a cabeça, parecia como sempre estar procurando um alfinete ou fósforo perdido no chão, e dizia coisas sem cessar para os grandes com aquela sua boquinha engraçada, e sorria de um jeito só seu, e os grandes se abismavam. Grandes Bobos eram o que eram (Tavares: 1998, 16-7).

Um elemento central na obra literária realista é a ação do personagem na narrativa. Para uma obra ser realista, precisa apresentar ação. Segundo Lukács, a ação é possibilitada pela narração, método compositivo da obra realista. Um exemplo de ação no conto é a representação da cena histórica da passagem do cortejo de Tancredo Neves:

O povo achava-se apinhado e se acotovelando perto do meio-fio, separado da avenida por cordões, e eis que o cortejo já apontava ao longe na avenida Brasil. Ele foi se embarafustando, abriu caminho com o seu corpo magro e conseguiu chegar perto dos cordões. Lá vinham! Todas

as cabeças estavam voltadas para aquele lado. Vinha gente a pé e gente de carro portando faixas, bandeiras (Tavares: 1998, 19).

É interessante notar que, durante o cortejo, pessoas de classes distintas se misturaram e dialogaram. Tancredo era tão importante na vida das pessoas que fez com que indivíduos da classe dominante, como a mulher de cabelo azul e, posteriormente, o Arquiteto, se dirigissem cordialmente ao Consertador de Tudo, tendo como assunto a figura de Tancredo Neves. Normalmente, aquela mulher não falaria com alguém como o Consertador, a não ser para dar ordens. Isso nos mostra como a imagem de Tancredo influenciava também as relações sociais. No entanto, a farsa da igualdade de classes cai: "– Mas o que vocês todos estavam fazendo ali, que espécie de zoeira afinal de contas?" (Tavares: 1998, 30). O Arquiteto demonstra insatisfação por não ter presenciado o cortejo e por alguém como o Consertador ter "ocupado" o seu lugar.

Além do momento histórico, Zulmira Ribeiro Tavares não abre mão de abordar questões sociais, fazendo um recorte sobre a concepção racial no Brasil naquela época, infelizmente, ainda presente na atualidade. O Arquiteto inventa para o amigo que sua noiva é negra e estudada, com o intuito de repelir sua presença, visto que era um homem desagradável. O amigo, de nome Rodolfo, lhe oferece uma empregada: "você pode pegar tranquilo [...] se não se importa de pegar pretas" (Tavares: 1998, 26). O que se vê é o pensamento racista presente na classe burguesa, que tratava a mulher negra como empregada doméstica e "preta". O narrador, então, desmascara a hipocrisia dessa classe, representada por esses dois homens, ao revelar a sua aparência: "Aliás, continuou o Arquiteto,

um preto que é tudo menos preto, mulato claro, o que quiserem” (Tavares: 1998, 27). Tavares apreende a decadência da classe burguesa no que ela conhece da sua própria vivência, inserida naquele meio. Segundo Lukács:

Não é possível que o homem supere em si mesmo os traços da decadência sem conhecer e compreender as mais profundas estruturas da vida, sem quebrar a casca superficial que, no capitalismo, recobre as mais ocultas e a mais oculta unidade contraditória; aquela casca que a ideologia da decadência mumifica e vende como algo definitivo (2010, 81).

Um aspecto que contribui para a inserção da História no conto é a narração dos espaços que compõem a narrativa. No caso, pontos reais do cenário paulistano por onde passaria o cortejo fúnebre de Tancredo como as avenidas Brasil e Pedro Álvares Cabral, o parque Ibirapuera, por onde o Consertador corta caminho para acompanhar a passagem do cortejo, além dos bairros nobres nas proximidades de onde residia o Consertador de Tudo: “– O cortejo veio vindo pela avenida Brasil, passou pelo monumento às Bandeiras, pegou o obelisco aos Mortos de 32” (Tavares: 1998, 33). Assim, é possível captar, no conto, um recorte da História em movimento.

Os livros anteriores de Zulmira Ribeiro Tavares faziam uma forte crítica à burguesia decadente, focando nos problemas dessa classe. “Cortejo em abril” se distingue desse aspecto, ao dar destaque a um “novo campo de forças composto de personagens mais transitivos, que circula entre o anonimato da cultura de massas e a linha da pobreza: O Consertador de Tudo” (Massi *apud* Tavares: 2012, 352). O trabalhador assume o protagonismo na narrativa,

centralizando-se, essencialmente, nessa classe, a crítica à alienação. A maior porcentagem de brasileiros é composta da classe pobre e trabalhadora e, naqueles tempos de transição política, em que os militares deixaram o governo com uma inflação exorbitante e alto índice de desemprego, o nível de pobreza era calamitoso.

O Arquiteto, representante da classe média intelectualizada, é identificado pela sua profissão. De acordo com Lukács, na concepção marxista, o trabalho é central para a história, consistindo em uma objetivação primária da humanidade do homem. O trabalho, no sistema capitalista, é alienante para a raça humana. No conto, consertar coisas é a vida, o modo de sobrevivência do Consertador, que, assim como os outros trabalhadores, viam em Tancredo a chance de ter uma vida melhor. Admirava-o pela postura, pelas palavras, pelo "sacrifício", admiração propiciada pela Televisão. Com o tempo, a memória do Consertador, assim como a do povo brasileiro, iludido pela imprensa e pela política, tornou-se midiática.

O conto como narrativa histórica se apropria do espaço histórico, mas também cria um espaço ficcional com personagens e elementos fictícios, próprios da ficção. O espaço ficcional em "Cortejo em abril" se caracteriza pela forma como é concebida a narrativa: não há indicação de nomes reais nesse ambiente, como a casa do Consertador de Tudo, que fica em um prédio encortiçado; o apartamento do Arquiteto, localizado em um prédio de classe média alta; e a sala das lembranças do Consertador: "A sala estava toda fechada para não entrarem os mosquitos assobiadores, e como anoitecia as luzes já haviam sido acesas e fazia muito calor ali dentro" (Tavares: 1998, 28). As descrições e a localização desses espaços confirmam a condição de classe implícita nos nomes alegóricos dos personagens.

Em “Cortejo em abril”, o espaço familiar burguês, comum nas obras de Zulmira Tavares, dá lugar às ruas, passando por bairros e parques do município de São Paulo. Esses espaços “são esmiuçados pelos narradores, sempre preocupados em oferecer uma descrição minuciosa” (Massi *apud* Tavares: 2012, 350). As descrições dos espaços na capital paulista não só revelam a sua história implícita na narrativa, como também mostram a história de um povo, de uma classe. A rua como espaço principal do conto é palco para a representação de um momento histórico do país.

A favela, o córrego do Uberabinha, o cortiço onde reside o Consertador e os bairros nobres nas suas proximidades, mostram realidades distantes, que, ao mesmo tempo, estão próximas: “O consertador de Tudo de tanto conversar com os moradores dos altos prédios em Vila Nova Conceição e no Itaim-Bibi tinha adquirido um jeito especial de abordá-los, muito bonito” (Tavares: 1998, 13). A passagem indica como a classe burguesa influenciava na postura do Consertador de Tudo.

O Consertador não residia em uma favela, nem em bairros nobres, mas em uma “ruazinha torta atrás da rua Afonso Brás”, na divisa entre a Vila Nova Conceição e Moema, bairros de alto padrão localizados em São Paulo. Além disso, morava próximo ao córrego e à favela do Uberabinha. O narrador descreve esses ambientes e, ao falar da favela, evidencia o preconceito em torno dela, pelos moradores da área nobre e pelo próprio Consertador e a esposa:

Na margem de cá, e acompanhando-a em parte, havia se formado uma grande lixeira horizontal, como se a favela explicasse a presença da lixeira e a justificasse, tirando dos ombros dos habitantes desse lado, a responsabilidade por sua existência (Tavares: 1998, 12).

A favela, localizada nas proximidades dos bairros nobres, absorve a culpa dos males que ali acontecem, mesmo quando não tem autoria nos fatos. Tal fato demonstra a hipocrisia da classe burguesa, ao se eximir de qualquer responsabilidade, como se não produzisse e/ou jogasse lixo fora. O conto "Cortejo em abril", embora não dirija diretamente sua crítica à burguesia, como em outras obras, não deixa de fazê-la, incorporando-a ao pensamento político. Desse modo, Zulmira Ribeiro Tavares busca incitar a discussão ao trazer um fato histórico relacionando-o a questões sociais.

Considerações finais

Toda a obra de Zulmira Ribeiro Tavares confirma o talento literário da autora, principalmente no que concerne à sua prosa de ficção, infelizmente, muito pouco conhecida. Por meio da perspectiva histórica de György Lukács e de outras referências, é possível analisar e compreender o cerne de sua obra. Herdeira literária de um dos mais célebres escritores brasileiros, Machado de Assis, Tavares parece se inspirar no autor para compor a sua escrita, do narrador às questões sociais, centralizadas, evidentemente, na voz do narrador.

A História precisa ser compreendida no âmago das relações humanas para que, a partir daí, a literatura consiga captá-la realisticamente. A teoria de Lukács fornece um alicerce que torna possível compreender que, vivendo em uma sociedade capitalista decadente, a arte literária tem a possibilidade de deslocar o homem desse mundo degradante. Nesse sentido, Zulmira apresenta no conto "Cortejo em abril" a intenção de conscientizar o leitor de seu papel na sociedade e na política do país.

A narrativa do conto se mostra histórica ao apreender fatos, personagens, discurso e espaços históricos convivendo com elemen-

tos ficcionais. O retorno ao momento do cortejo fúnebre de Tancredo Neves apresenta ao leitor a forma alienante com que se deu a sua mitificação, disseminada pela mídia, principalmente a televisiva. De modo irônico, o narrador dá a ver as contradições existentes acerca desse contexto político-social.

Segundo Lukács, para uma obra ser realizada com maestria, reproduzindo a realidade, ela precisa estar associada às condições históricas, sociais e individuais. Zulmira Ribeiro Tavares não foca somente nos aspectos históricos, mas também nas questões de classe e nas relações sociais, figuradas, principalmente, no diálogo entre o Consertador de Tudo e o Arquiteto. Isso é perceptível, devido ao fato de a história não ser concebida dissociada da sociedade e do homem. A História envolve pessoas, espaços, linguagens, memória, e tudo isso vai se costurando no decorrer do tempo.

Referências

- CANDIDO, Antonio. “Literatura de dois gumes”. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017, pp. 197-217.
- LUKÁCS, György. “Narrar ou descrever”. In: _____. *Marxismo e teoria da literatura*. Seleção, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010, pp. 149-85.
- _____. “Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels”. In: _____. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos / Karl Marx e Friedrich Engels*. Tradução de José Paulo Netto e Miguel Cavalcante Yoshida. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010, pp. 11-38.
- _____. “Marx e o problema da decadência ideológica”. In: _____. *Marxismo e teoria da literatura*. Seleção, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010, pp. 51-103.
- MASSI, Augusto. Posfácio. In: TAVARES, Zulmira Ribeiro. *Região: ficções etc.* São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp. 335-54.
- PACHECO, Ana Paula. “O fundo falso da subjetividade”. *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, v. 77, 2007, pp. 273-9. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000100016>. Acesso em: 22 de jun. 2018.
- PALHA, Cássia Rita Louro. “Televisão e política: o mito Tancredo Neves entre a morte, o legado e a redenção”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 31, nº 62, 2011, pp. 217-34. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php?pi>

- d=S0102-01882011000200012&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em 28 de jun. 2018.
- PINHEIRO, Andiara Souza. “Memória, acomodação e mal-estar em *Café pequeno*, de Zulmira Ribeiro Tavares”. Dissertação de Mestrado em Letras: Estudos da Linguagem. Mariana: Universidade Federal de Ouro Preto, 2014. Disponível em: <https://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/6289/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O_Mem%C3%B3riaAcomoda%C3%A7%C3%A3oMal.pdf>. Acesso em: 25 de jun. 2017.
- PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.
- PEN, Marcelo. “Ficção afiada de *O nome do bispo* retorna em nova edição”. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 2004. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2108200406.htm>> Acesso em: 22 de jun. 2018.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- _____. “Posfácio”. In: TAVARES, Zulmira Ribeiro. *O nome do bispo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- TAVARES, Zulmira Ribeiro. *Jóias de família*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *Café pequeno: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Cortejo em abril: ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *Região: ficções etc.* São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Resumo

Este artigo apresenta uma discussão sobre o conto “Cortejo em abril”, da paulistana Zulmira Ribeiro Tavares, publicado em livro homônimo, em 1998, pela Companhia das Letras. O enfoque analítico debruça-se sobre a figuração histórica do cortejo fúnebre de Tancredo Neves no conto em questão. Partindo da perspectiva teórica do filósofo húngaro György Lukács, elabora-se um debate entre Literatura e História, pondo em destaque as contradições existentes nas relações sociais figuradas no conto. O tom irônico e sarcástico nas narrativas de Zulmira Ribeiro Tavares, que tem como objetivo ridicularizar e desmascarar a alienação de uma classe, indica uma herança machadiana. Em “Cortejo em abril”, essa finalidade entra em confluência com o momento histórico vigente – a morte e o cortejo fúnebre de Tancredo Neves e a redemocratização no Brasil –, trazendo à tona também questões políticas para a reflexão do leitor. O conto mostra como a figura de Tancredo era importante e capaz de influenciar o cotidiano das pessoas, tanto de camadas mais baixas quanto mais altas, dado que a população brasileira depositava nele a esperança de uma fase mais positiva na política brasileira e na vida dos brasileiros, especialmente os mais pobres.

Palavras-chave: **ficção contemporânea brasileira; narrativa e história; Zulmira Ribeiro Tavares.**

Abstract

The following essay proposes a study of the short story “Procession in April” (“Cortejo em abril”) written by Zulmira Ribeiro Tavares and published in 1998 in a book of the same title. The analysis focus on the historical figuration of Tancredo Neves’ funeral procession with the support of Hungarian philosopher György Lukács’ theoretical conceptions, which give vent to a debate between Literature and History that highlights the contradictions pervading the social relations portrayed in the story. This goal entwines with the historical moment –

Tancredo's death and the Brazilian redemocratization process – raising political questions that invite the readers' evaluation. Tavares's ironical and sarcastic tone, whose aim is to ridicule and debunk the alienation of a class, betray her debt to Machado de Assis. In "Procession in April", Tancredo's figure is shown in its high capability of influencing people, both poor and rich but especially the first, since Brazilians trusted him with the hope for a new and better period in politics and everyday life.

Keywords: Contemporary Brazilian Fiction; narrative and history; Zulmira Ribeiro Tavares.

ENTREVISTAS

CONVERSAS DO *CAMPUS* COM A CIDADE

RONALD AUGUSTO

“Se a poesia tiver um lugar, ela estará fadada à decadência. A ocupação de um lugar indica equilíbrio, talvez mesmo uma forma de consagração. A poesia não pode abdicar de precipitações, sacudidas, tendências, oscilações, enfim, movimento”.

Ronald Augusto é poeta, músico e crítico, natural de Rio Grande, no Rio Grande do Sul. Ao longo de trinta anos, publicou uma série de obras, entre elas, *Homem ao rubro* (1983), *Disco* (1986) em coautoria com Hingo Weber, *Puya* (1987), *Kânhamo* (1987), *Vã de valha* (1992), *Confissões aplicadas* (2004), *No assoalho duro* (2007), *Cair de costas* (2012) e *Decupagens assim* (2012). Recebeu diversos prêmios, como o Prêmio Apesul Revelação Literária, em 1979, e a Medalha de Mérito da Comissão Estadual para Celebração do Centenário de Morte de Cruz e Sousa, em 1998, em Santa Catarina, pelo estudo referente à obra do poeta negro catarinense. Em 2001, foi congratulado pelo Troféu Vasco Prado, conferido pela Jornada Nacional de Literatura de Passo Fundo, no Rio Grande do Sul. Atualmente, Ronald Augusto vive em Porto Alegre, é coeditor da editora Éblis, diretor associado do website Sibila e escreve no blog Poesia-Pau.

Esta entrevista permitirá analisar alguns dos aspectos mais instigantes do trabalho de Ronald Augusto como poeta e pensador, bem como seu entendimento acerca das relações estabelecidas entre a criação poética e suas tendências críticas. Nosso entrevistado lança

um olhar aguçado não só sobre o cenário da poesia contemporânea, mas também sobre a ordem social e política do país.

Na teia de seus pensamentos, percebemos um embate de ideias que evidencia sua autonomia e sua perspicácia intelectual em relação a temas que perpassam a própria literatura. Como um leitor desperto, cuja mirada oscila entre o estético e o político, Ronald Augusto se afirma como um poeta cujas preocupações ultrapassam a seara da literatura e do fazer poético. Tal perspectiva revela o poeta gaúcho como um observador afiado dos acontecimentos de nosso tempo.

Elen Rodrigues Gonçalves*

*

* Doutoranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

Elen Rodrigues Gonçalves – *Visto que as diversidades culturais são fruto da consciência, da memória e da marca de identidade do artista, até que ponto se pode afirmar que sua poética representa a patente multiplicidade cultural da contemporaneidade?*

Ronald Augusto – Acredito que essa representação é produto de uma leitura; uma tentativa de rastreamento semântico, por assim dizer, de um objeto estético marcado pela instabilidade dos signos. No que diz respeito ao meu apetite de linguagem, quero que minha poesia seja uma fuga das identidades e dos verismos culturais, no mesmo sentido que, para T. S. Eliot, a poesia seria uma fuga da emoção e da personalidade.

Elen – *Nota-se que sua poesia revela um ponto de vista bastante pessoal sobre o mundo afro-brasileiro. O que imagina ser importante para promover a voz negra no Brasil, hoje?*

Ronald – As coisas estão sendo feitas: temos as cotas e a rica polêmica em torno do assunto; o preconceito contra o negro começa a ser debatido com mais franqueza. Mas, sinceramente, prefiro que sociólogos, antropólogos, ativistas políticos falem sobre isso. Minha participação nisso tudo, em certa medida, é lateral. Sei o que é o racismo, já o experimentei. No entanto, se tenho algo a dizer é sobre questões relativas à poesia, suas possibilidades e seus limites estéticos.

Elen – *Partindo da leitura de seus poemas, parece que, metonimicamente, os limites geográficos – que normalmente se configuram na nacionalidade do poeta e de sua escrita – expandem-se para além-mar. É possível dizer que, a despeito de uma identidade una, sua poética quer mostrar uma multiplicidade singular, fruto da quebra de fronteiras?*

Ronald – Em meu trabalho, nunca considerei, acho eu, os limites geográficos como uma perspectiva de ruptura estética; me interessa a ruptura com a linha do tempo, no sentido poundiano do olhar sincrônico para o legado e a tradição. Pode parecer pernóstico, decadente, arrogante, mas sempre me senti mais próximo (devido a questões de tensão de linguagem) de Dante, Mallarmé ou Cruz e Sousa do que dos meus pares. Isto é, meu movimento de linguagem visa a, antes de mais nada, embaralhar de modo sacrílego o acervo da tradição; aqueles poetas são como que os meus encostos. Eles me obrigam a uma exigência com relação à minha e à produção de agora-agora.

Elen – *Em seu blog (<http://poesia-pau.blogspot.com/>), você diz que a comunicação poética só se realiza quando o leitor-poeta assume a coautoria de um texto. Poderia comentar de modo mais amplo essa proposição?*

Ronald – Me parece que, para o leitor, o poema se apresenta, numa primeira aproximação, como que vertido em língua estranha, mas ao mesmo tempo remotamente familiar. Assim, na comunicação poética (nas antípodas está a comunicação utilitária do cotidiano), a imagem da leitura como metáfora da operação tradutória se impõe de modo decisivo. A comunicação poética pressupõe certa dose de intraduzibilidade (segundo o crítico português Abel Barros Baptista, os grandes textos “são aqueles que nos tornam estrangeiros”), dilema que, por outro lado, se resolve no momento em que o leitor-poeta assume a responsabilidade pela coautoria daquele texto (isto é, aceitando o fracasso e/ou o êxito semântico dele, os sentidos sempre em devir, pois é a forma o aspecto informativo-sugestivo que mais conta), por meio de um gesto de interpretação livre. Essa minha ideia de tradução-leitura envolvente se aproxima do conceito de transcriação de Haroldo de Campos. O leitor produz, a

partir do seu desejo de linguagem, uma versão, ou uma “hermenáutica”, que mais se presta a uma di-versão do que a qualquer outra coisa.

Elen – *Qual o lugar da poesia atualmente?*

Ronald – Não há “o lugar da poesia”. Poesia é movimento. A poesia de verdade está sempre prestes a abandonar o terreno tão arduamente conquistado. O grande poeta-crítico Mário Faustino assinava uma página no antigo Jornal do Brasil (versão impressa, anos 50) que se chamava “poesia-experiência”. Isso vale por uma divisa, um conceito de movimento. Se a poesia tiver um lugar, ela estará fadada à decadência. A ocupação de um lugar indica equilíbrio, talvez mesmo uma forma de consagração. A poesia não pode abdicar de precipitações, sacudidelas, tendências, oscilações, enfim, movimento. Talvez até seja por essa necessidade de que a poesia ocupe “um lugar”, ou de que ela represente algo, que não se tolera mais a ideia de “movimentos poéticos”, pois esses movimentos sempre afirmaram (com algum dogmatismo, é claro) a autonomia da poesia com relação ao que quer que seja; sempre se cantou um desgarramento.

Elen – *Em seu discurso, a multiplicidade linguística parece ser acionada para dar forma e sentido ao poema. Esse método tem a ver com a liquidez (para nos lembrarmos de Zygmunt Bauman) das relações hegemônicas nacionais, ou mais, entre as relações pessoais?*

Ronald – Se tem a ver é por pura coincidência, porque nunca li o sr. Zygmunt Bauman. Quero que meu esforço compositivo seja mais ligado ao experimento do que ao método. A multiplicidade de linguagens (prefiro essa formulação à “multiplicidade linguística”)

é acionada, como você diz, mas na tentativa de alcançar uma forma que seja “tão plástica quanto o próprio pensamento” (*Fenollosa dixit*) de modo a permitir perspectivas de sentido ao poema.

Elen – *Essa plasticidade das palavras seria, então, carregada também de certo comprometimento ideológico?*

Ronald – O poeta Paul Valéry diz que “o ser é um defeito na pureza do não-ser”. Começo com essa evasiva para dizer que as marcas de tal e qual ideologia são constitutivas da linguagem (verbal, visual, sonora...). Na verdade, não me comprometo com ideologias (não importa se à direita ou à esquerda do leque). Se elas vazam mais ou menos, isso resulta em uma espécie de ruído sígnico que incorporo à indeterminação da minha poesia. A poesia é esse ser de linguagem que aspira à intransitividade do não-ser estético. Mas isso é uma ficção.

Elen – *Em um dos poemas do seu livro Disco (1986), você se remete a Ezra Pound e aos três meios básicos necessários para carregar a linguagem de significado – melopeia, fanopeia e logopeia. O que seriam as “tutameias”, acrescentadas por você?*

Ronald – *Tutameias* (substantivo feminino = preço muito baixo; coisa de valor diminuto) é uma palavra que tomei de empréstimo da prosa de Guimarães Rosa. Na trama do poema citado por você, trata-se de um desvio de corpo na lógica triádica poundiana dos efeitos de linguagem supostamente garantidores da função estética no objeto verbal. Enfim, em meu poema, desentranho da concórdia, da similaridade (as rimas em “peia”), um instante de discórdia ou de suspeição metacrítica que hesita entre som e sentido, e onde propo-

nho um riso sacrílego com relação a certa reverência aos conceitos de Ezra Pound. Ou seja, tudo isso pode ser nonada, nulidade.

Elen – *Para Pound (1973), o poeta inventor é aquele capaz de criar novos processos ou aquele cuja obra oferece o primeiro exemplo conhecido de um processo. Você acredita que hoje pode-se falar, ainda, de uma poesia de invenção/inovação?*

Ronald – Naturalmente que sim. É que, nos últimos tempos, esse conceito de invenção está muito vulgarizado. O olhar crítico está saturado e aceita qualquer maneirismo como índice de invenção. Há alguns anos, os poetas Claudio Daniel e Frederico Barbosa publicaram uma antologia da poesia de invenção, um recorte restrito à produção contemporânea (gente dos anos 90, se bem me lembro). A obra reúne dezenas de poetas. A antologia é uma contradição entre termos, pois a invenção é uma coisa rara e que só é reconhecida depois. Agora não é fácil reconhecê-la. É um vir-a-ser. Invenção é constrangimento, bagunça o piquenique, o feriado da competência. Quantos inventores são listados por Pound? Pouquíssimos. E entre um e outro o intervalo é de séculos. Nossa exigência baixou muito, por isso oscilamos entre vislumbrar inventores em todas as partes ou nos resignarmos de que ela não é mais desse mundo do vale-tudo.

Elen – *Octavio Paz, em Transblanco (1986), define poesia concreta como sendo uma crítica tanto do pensamento discursivo quanto da nossa civilização. Parece que sua poesia expressa uma influência do movimento concretista na medida em que apresenta uma forma verbivocovisual de perceber a realidade. O que pensa a respeito de classificações ou categorizações da poesia contemporânea? Acredita na categorização da poesia em algum movimento?*

Ronald – Vou fazer um desenho resumido do que eu acho. Não é muito fácil colocar a poesia atual dentro de uma mirada cujo enquadramento seja suficientemente amplo a ponto de permitir ao observador o vislumbre de uma figura que faça sentido em seu conjunto. Nos últimos anos, tenho pensado e escrito bastante a respeito da produção poética recente. Um exemplo é o artigo “Lugares-comuns da poesia contemporânea”, que escrevi analisando a linguagem de boa parcela da poesia dos meus pares, a partir do livro *Planos de fuga*, de Tarso de Melo. Uma crítica metonímica: vi as virtudes e os vícios da atual poesia encapsulados no volume do poeta paulista. O notável adestramento técnico dos poetas de hoje se traduz num movimento inconcluso que parte de um “repetir para aprender” e não chega sequer a roçar as margens de um “aprender para criar”. *Grosso modo* exercitam uma escrita minuciosa, derivada de uma acuidade de doutorandos em Letras, mas, no mais das vezes, feita a medo, porque seu intuito se restringe a ratificar o *continuum* da tradição e do entorno poéticos a que eles mais se submetem do que problematizam. Esses poetas encaixam seus ombros dentro de uma moldura a que fazem jus por obra de seu excelente comportamento. Outras figuras a que cheguei na tentativa de descrever a verdade cambiante dessa poesia são estas: (1) de modo geral, a competência poética define a nossa práxis, nos tornamos excelentes diluidores dos modelos consagrados; (2) o elogio de uma pluralidade hipocritamente tolerante está na base desse ecletismo poeticamente correto; (3) cada vez mais, os poetas parecem necessitar das credenciais da academia e do mercado editorial; e (4) uma retomada algo virtuosística de um vanguardismo como *mise-en-scène*, agora mais um recurso de estilo constante do repertório oferecido por uma tradição bem recente.

Elen – Ao descrever o rumo da poesia contemporânea e de seus poetas na resposta anterior, parece que você tem uma visão bastante pessimista

sobre a produção poética atual, como se essa poesia, tão comprometida com a ruptura em relação à tradição, ao fazer poético ou à linguagem, caísse na armadilha criada por ela mesma. A poesia contemporânea, então, talvez tenha atingido o seu desgaste da “tradução”, quer dizer, por estar sempre em busca de uma (re)descoberta, ou de inovações, as formas converteram-se em fórmulas. Nesse momento, acabo lembrando-me de Augusto de Campos, em uma entrevista concedida à Folha de S. Paulo, em 1996, que dizia: “Só o humor e a metalinguagem podem dar vida, hoje, a uma forma tão recorrida e esquadrinhada”. Na época, o poeta se referia ao soneto, exaustivamente utilizado pelos poetas ao longo do tempo. Não seria um pouco disso que precisamos? De uma metalinguagem admitida, sim, mas carregada de certo humor para a “redenção” da nossa poesia?

Ronald – Na verdade, não se trata de pessimismo, é mais uma observação que visa apresentar o problema, que, aliás, não é novo nem circunscrito ao nosso contexto cultural. Veja, por exemplo, o que Paul Valéry escreveu em 1927 a propósito de situação semelhante: “A maior parte das coisas que se imprimem é tão ingenuamente frágil, tão arbitrária e resultante de um monólogo tão pessoal; a maior parte é tão simples de inventar por qualquer um, tão fácil de transformar, de substituir, de negar e mesmo de tornar menos vazia, e se imprime tanto, que parece incrível que alguém seja recriminado por não acrescer o acervo imenso dos livros porque gasta o tempo reduzindo os seus à sua essência.” Ele parece falar das coisas de agora. O ponto é que essa ruptura de fachada da produção recente se distancia da investigação radical da tradição. O resultado disso é pastiche de segunda e uma *imitatio* piorada dos cânones. Em relação ao passado, a ignorância é crescente. E a sinalização de Augusto de Campos é pertinente, pois o humor e a metalinguagem são essenciais para que o mergulho na tradição e a sua recuperação para o presente se

deem de maneira inventiva e sem esse nocivo ecletismo colecionista em que tudo é tolerado. A busca por novas formulações de linguagem é fundamental, mas é preciso estar informado sobre o que foi feito para não cair na redundância e na repetição. O impulso deve caminhar junto com a cultura, a pesquisa. A isso tudo eu ainda acrescentaria algumas das minhas convicções básicas: a) um poeta autêntico é, antes de mais nada, um leitor, se não aplicado, ao menos dotado de imensa curiosidade; b) o poeta (o leitor) deve dispor dos instrumentos necessários para que possa manipular ou abordar o poema de uma maneira objetiva, sem receio de estar cometendo um sacrilégio ou um crime de lesa-poesia; c) “todo poema se define historicamente” e, ao mesmo tempo, grande parte do seu encanto é resultado de um trabalho exaustivo sobre a sua matéria-prima, a saber, a palavra e o silêncio; d) uma obra poética revolucionária é, essencialmente, a potencialização ou a transfiguração de um momento especial da tradição, a obra criativa não é fruto do acaso nem da providência divina; e) não existe poesia fora dos limites do poema, e, mais, sequer existe poesia com *p* maiúsculo, isto é, “poesia pura”, caso contrário, a *Divina Comédia* seria um erro monumental, e a poesia negra, um embuste.

Elen – *Em poema do seu livro Puya (1987), o verso inicial “iauaretê” é empréstimo de um conto de Guimarães Rosa. Logo no segundo verso, o nome “macuncozo”, de origem africana, carrega o mesmo significado que o primeiro: homem-onça. Nota-se que sua poética em geral revela uma abertura de fronteiras, bem como uma plasticidade estética e de linguagens. Como se dá essa motivação?*

Ronald – Com efeito, o trânsito entre os gêneros não pode ser deixado de lado ou negligenciado pelos poetas. Essa operação estética

está na raiz do nosso imaginário criativo, seja em termos de fundação desse modo de linguagem que tem no Simbolismo (o poema em prosa, por exemplo) uma de suas bases, seja em termos dos desdobramentos do moderno para a contemporaneidade (a palavra que incorpora outros signos). Acho extremamente interessantes esses textos, por assim dizer, mestiços, que, devido às suas desobediências aduaneiras, ampliam os nossos modelos de sensibilidade. Como exemplo, menciono a obra *Big Bang* (1974), de Severo Sarduy, que conjuga num vertiginoso percurso textual os valores da poesia e da prosa à visualidade do caligrama. No meu caso, além da tradição da chamada “alta cultura”, que exproprio livremente, também me agrada criar conjunções com os signos à margem dessa cultura até há pouco hegemônica. E, naturalmente, insumos da cultura afro-brasileira são retrabalhados em minha poesia, mas desde um ponto de vista da não obviedade ou do antinaturalismo.

Elen – *Qual é a sua expectativa em relação ao papel do afrodescendente na nossa sociedade, agora e no futuro?*

Ronald – Minha expectativa é das melhores. Não resta dúvida de que vai demorar um pouco até que sejamos respeitados de maneira que isso não soe como um favor que nos fazem, mas já estamos num caminho sem volta. O uso da internet tanto como fórum de debates como de denúncia será cada vez mais necessário. Não faz muito tivemos provas disso. Refiro-me à infeliz campanha publicitária que recentemente tentou maquiagem mais uma vez Machado de Assis como um sujeito branco. Sempre fomos e seremos importantes para a sociedade brasileira, só falta que isso seja reconhecido. Mas, por detrás desse “só falta...”, há toda uma história trágica que deve ser

levada em conta em nosso movimento de exigir sem concessões tal reconhecimento.

Elen – *Você acredita na produção de uma arte livre de convenções e ideologias?*

Ronald – Não. Mesmo que mínimo, algum ruído desse tipo se presente em qualquer expressão da arte. Acreditar na possibilidade disso, isto é, numa arte pura, é um anacronismo que nem mesmo o Simbolismo (injustamente acusado dessa prática), quando analisado a fundo, foi capaz de levar a efeito, pois o que parece ser, nesse movimento, uma evasão do mundo, trata-se na verdade de uma linguagem que pela estética da sugestão propõe uma alternativa (crítica, mercê do simples contraste) ao mundo. Cruz e Sousa comprova à maravilha essa tensão embutida na estética dos grandes representantes do Simbolismo. Alguém já disse que o intelectual de verdade se sente implicado nas imposturas e contradições que ele denuncia. Ter consciência de que em algum momento estaremos presos nessa rede de que queremos escapar é a esperança de que ainda há saída para o autoengano, este, sim, talvez o maior problema. O autoengano é que barra o humor (voltado principalmente para si) e a metalinguagem.

Elen – *Quando a produção poética começou a fazer parte da sua vida?*

Ronald – Acho que em 1972/73. Minha mãe, que à época escrevia versos confessionais, me emprestou o livro *Deus negro* (modelo de poesia *kitsch*), de Neimar de Barros. Quase no mesmo período, eu morava em São Gonçalo (RJ), tive, por assim dizer, uma experiência epifânica. Acordei muito cedo e subi no telhado do sobrado onde

morávamos e, do alto, comecei a observar os primeiros movimentos de um dia prosaico em que as coisas começam a funcionar: os passarinhos alvoroçados, um ou outro trabalhador saindo da sua casa, o primeiro coletivo que passa, a aurora vermelha, enfim, acontecimentos ordinários que, naquele instante, me pareceram absurdamente cruciais, irrepetíveis, como se estivessem ocorrendo só para minha fruição ou minha iluminação. Não consigo traduzir satisfatoriamente esse acontecimento. Só sei dizer que, com o passar dos anos, decidi interpretá-lo, não sem uma ponta de arrogância e invencionice, como o momento em que me dei conta de que tinha de ser poeta ou coisa parecida. Entretanto, só fui escrever mesmo uns dois anos depois.

Elen – *Que motivações o fizeram começar a escrever poesia?*

Ronald – Objetivamente, foi uma ficha de leitura. No colégio, fui obrigado a ler o romance *Música ao longe*, de Erico Veríssimo. Para completar, após esse sacrifício, tínhamos que preencher a ficha de leitura, essa espécie de boletim de ocorrências do acontecimento literário em que respondíamos, por exemplo, às perguntas: quem é o personagem principal? onde se passa a história? fale sobre o autor. Como eu já tinha um pouco de tarimba com a coisa de leitura, consegui me sair bem dessa obrigação e resolvi tudo de modo rápido. Um amigo meu, menos diligente, apareceu com um livro de poemas para cumprir a tarefa. Mas ele ficou confuso, porque nenhuma daquelas perguntas se enquadrava àquele livro: não havia história, nem personagem principal e, o pior, era impossível de resumir. Como eu já havia lido alguns poemas do Neimar de Barros e gostara, propus ao meu colega uma troca: ele ficaria com o meu romance açucarado (ideal para a tarefa da ficha de leitura), e eu com aquele incômodo livro

de poemas que não servia para nada. Trocamos. O livro que herdei desse amigo, que a terra lhe seja leve, foi uma antologia de poemas do Manuel Bandeira. Respondendo então à sua pergunta, o poeta recifense foi a minha grande e verdadeira motivação para a poesia.

Elen – *Até que ponto acredita que a poesia está ligada à sua experiência biográfica?*

Ronald – A relação é inextricável. Porém, como acontece com qualquer artista, a questão, me parece, é estabelecer certa distância entre ambas. Eu prefiro manter uma boa distância da minha experiência biográfica. Sou eliotiano quanto a isso. Ou melhor, gosto de compartilhar a ficção mallarmaica segundo a qual quem fala no poema não é o poeta, mas a própria linguagem, isto é, uma tradição em movimento que aparece transfigurada no poema de agora-agora. O biográfico é reinventado no poema. Dentro dessa máquina preguiçosa que é o objeto verbal, tudo se torna equívoco; na verdade, é tudo linguagem. Não há um “eu” enunciador, mas um *ego scriptor*.

Elen – *Quais os desafios que a literatura enfrenta atualmente?*

Ronald – A literatura não pode deixar escapar no processo da fruição estética uma qualidade “áspera e forte” que lhe é intrínseca, aquela que faz em algum momento o leitor se sentir como se estivesse diante de uma língua estranha, alienígena. A literatura não pode perder sua capacidade de constrangimento. Mais importante do que ser inovadora (já vimos que isso só tem resultado em uma série de imposturas), acho que a literatura não pode abdicar do refinamento. Bons poemas não desprezam certa dose de decadentismo.

Elen – *Atualmente, o que o instiga a escrever?*

Ronald – O que sempre me instigou: o desejo de criar linguagem, naquela acepção pignatariana de que o poeta é um *designer* de linguagem. Por esse motivo é que já há vários anos tenho tido mais entusiasmo na fatura de poemas não verbais, de caligramas visuais. Nesse campo me sinto correndo mais riscos do que no da poesia escrita ou tipográfica.

Elen – *Você tem algum novo projeto em mente?*

Ronald – Gostaria de reunir em livro esses caligramas visuais. Exceto por estudos e análises como os da poeta e professora Prisca Agustoni e do poeta Cândido Rolim, que dedicaram sua atenção à parte dessa produção, meus caligramas são pouco conhecidos aqui. Aliás, desde 1991, venho publicando muitos desses experimentos na revista alemã *Dichtungsring*.

Elen – *Já percebemos que sua poesia recebe influências de Cruz e Sousa, Dante Alighieri, Mallarmé, entre outros. Poderia falar um pouco mais de como esses autores se tornaram referência para sua produção poética?*

Ronald – Em primeiro lugar, os três são grandes poetas; portanto, se eu ficasse indiferente às realizações textuais que eles levaram a cabo, estaria marcando passo relativamente à minha formação como poeta. Dante sintetiza duas vertentes fundamentais da tradição poética, a épica e a lírica trovadoresca; além disso, incorporou filosofia, teologia, ciência e política em sua *Commedia*. Mas a força de sua poesia está nessa conjunção entre a épica e o trovadorismo, que acaba conferindo à sua linguagem um tom entre trágico e cortês;

seus tercetos denunciam uma severa compaixão relativamente às almas que vagam nos reinos íferos. Ninguém conseguiu imagens e metáforas mais nítidas e precisas do que Dante. Cruz e Sousa e Mallarmé são os simbolistas dos simbolistas. Cruz e Sousa quase funda o neobarroco devido aos excessos de seu discurso (aliás, os representantes do simbolismo *latu sensu* de Edmund Wilson são todos barroquizantes: Joyce, W. B. Yeats, T. S. Eliot...); em âmbito nacional, e pelo viés das nossas contradições étnicas, Cruz e Sousa está para a poesia assim como Aleijadinho está para as artes. Mallarmé já foi chamado de o “Dante da idade industrial”. Ele é genial porque libertou a poesia do objeto, da fidelidade ao significado, da recusa ao vazio. Depois do poema “Un coup de dés”, a poesia virou uma arte também do espaço. A sintaxe de Mallarmé é a coisa mais estranha que já vi.

Elen – *Como se dá o seu processo de escrita?*

Ronald – Não tenho, a rigor, um processo. Raramente parto de uma ideia ou assunto. Na maior parte do tempo, faço anotações: palavras, locuções latinas, versos alheios em outras línguas, compósitos verbais, enfim, fragmentos que aparentemente jamais se unirão. Um dia, começo a combinar essas coisas e, se tenho sorte (o acaso mallarmaico), consigo chegar à forma do poema. Mas nem sempre é assim. Nas férias de verão, por exemplo, gosto de me impor o desafio de fazer um poema por dia. Geralmente, tiro uma ou duas semanas de férias; portanto, sempre volto para a rotina da metrópole com mais ou menos uma dúzia de poemas. Há três ou quatro verões, comecei essa prática.

WILSON ALVES-BEZERRA

**“Vivemos a distopia e parecemos rumar aos fornos.
Para parafrasear o personagem psicanalista do livro
Vapor barato, bem menos citado que o protagonista:
é preciso insistir na linguagem”.**

Wilson Alves-Bezerra é escritor e publicou livros de literatura, crítica literária, ensino de língua espanhola e português para estrangeiros. Como tradutor de literatura hispano-americana, foi finalista do Prêmio Jabuti em 2009 na categoria tradução literária espanhol-português. Dentre os autores traduzidos, destacam-se Horacio Quiroga, Luis Gusmán e Sergio Bizzio. Também traduziu a coletânea *Os outros – narrativa argentina contemporânea* (Iluminuras, 2010), organizada por Gusmán, com textos de 27 escritores. Atualmente está trabalhando na primeira tradução brasileira dos poemas de Alfonsina Storni, a ser lançada pela Iluminuras, com o título *Eu sou uma selva de raízes vivas*.

Nosso entrevistado nasceu em São Paulo (SP), em 1977. Reside em São Carlos (SP), onde trabalha como professor no Departamento de Letras da Universidade Federal de São Carlos. Foi Coordenador de Cultura da UFSCar e atualmente é coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura.

A entrevista a seguir é resultado do projeto de pesquisa *Notícia da atual literatura brasileira: entrevistas*, um esforço de mapear a produção literária brasileira do início do século XXI a partir da perspectiva dos próprios escritores. Esses registros vão, portanto, alinhavando uma possível história da vida literária das últimas

décadas, além de servirem de importante referência aos atuais e aos futuros leitores e pesquisadores da literatura brasileira. O projeto pluri-institucional está registrado na Universidade Federal do Espírito Santo, sob a coordenação de Vitor Cei, com a participação dos professores André Tessaro Pelinser (UFRN) e Letícia Malloy (UNIFAL-MG).

Esta entrevista foi concedida a **Vitor Cei**¹ em fevereiro de 2020. As perguntas, enviadas e recebidas por e-mail, foram formuladas e respondidas a partir de um roteiro previamente estabelecido. Em pauta, a trajetória literária de Wilson, seu método de escrita, a poética do exílio, a formação de leitores, a política brasileira atual e outras questões éticas e estéticas.

¹ Professor adjunto do Departamento de Línguas e Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

Vitor Cei – *Você publicou cinco obras literárias autorais: Histórias zoófilas e outras atrocidades (contos, EDUFSCar, Oitava Rima, 2013); Vertigens (poemas, Iluminuras, 2015); O pau do Brasil (poemas em prosa, Urutau, 2016); Vapor barato (romance, Iluminuras, 2018); Malangue Malanga (poemas em prosa plurilíngue, Vento Norte Cartonero, 2019). Sua trajetória literária teve um momento inaugural ou o caminho se fez gradualmente?*

Wilson Alves-Bezerra – Quando a gente pensa numa obra, colocar o marco inicial é sempre muito revelador. A história que você conta na pergunta é a história dos livros publicados em tempos recentes. Haveria outros jeitos de construir essa trajetória: com a minha primeira publicação independente, um livro de poemas, sob pseudônimo, publicado pela Editora Paulista, na Bienal do Livro de 1996, no estande da União Brasileira dos Escritores. Eu era um dos tantos autores independentes que ocupavam o espaço: um jovem de dezenove anos que custeava sua própria edição e que tinha dinheiro apenas para o pagamento da primeira das três parcelas. Era preciso vender algo dos 500 exemplares para poder saldar as contas. Publicar, ao mesmo tempo, era aceder a um certo novo *status*, ser mais uma das pessoas que tem o direito de ter seu nome grafado na lombada de um volume na estante. Lembro que daquela vez eu me impusera a tarefa de permanecer no estande durante as duas semanas do evento, o dia todo. Garoto teimoso que era, ficava tentando entender o que levava um escritor a ser objeto de interesse, de leituras, de entrevistas. Acompanhava a cobertura da *Folha de S. Paulo* e ia vendo os temas abordados. Um dia, para minha surpresa e algum inconformismo, estavam entrevistando um outro poeta do estande. Um outro que não eu! Era o Sinval Silveira Pinto, um

homem que se vestia de peão e que tocava berrante. Fui atrás do jornalista para perguntar a ele quais eram os critérios de pauta. Ele me disse: um escritor tem que ser um personagem, vá viver sua vida e depois você será pauta. Foi decepcionante tudo aquilo. O Sinval era uma figura simpatiquíssima, chamativa, mas não era a sua literatura o que estava em jogo para o jornal. Publiquei ainda um segundo livro, dois anos depois, pela mesma editora. Fui convidado pela Fundação Cultural de Curitiba a lançar o livro lá, tive cobertura na mídia, entrevista na televisão local. Mas tampouco me convenci com aquilo. Entendi que era preciso, isso sim, uma escrita mais madura para sustentar uma publicação e construir uma trajetória. Parei de publicar. Eis que tardei treze anos a publicar novamente, quando já não esperava o tanto que esperara com a publicação dos primeiros poemas. Eu te diria que o que inaugura a nova etapa (de 2013 para cá) é uma literatura forjada nas leituras, na experiência pessoal, uma obra que quer se sustentar nela mesma, sem a intervenção da persona do escritor. Nada como um belo fracasso inaugural e um tempo longo de silêncio e elaboração para poder começar outra vez, de outra forma e noutra posição.

Vitor – *Cada autor possui um método e estilo de trabalho próprios. Você é poeta, contista, romancista, crítico, tradutor e professor. Há um diálogo entre essas diferentes funções e formações no ato da escrita? Quais são as opções formais que norteiam seu projeto estético e como ocorrem os trânsitos que você promove entre diferentes expressões literárias e suportes?*

Wilson – Para mim, a escrita começou como escrita íntima, como o diário da infância em que eu já escrevia poemas, relatava sonhos, pensamentos, piadas. E também com as leituras as mais

heterogêneas: livros de aventuras do século 19, histórias em quadrinhos, jornais. O curioso é que a noção do gênero, por algum motivo, não era muito presente para mim. Quando chegaram os hormônios da adolescência, e a necessidade de expressão cresceu ainda mais, nos momentos-limite eu escrevia sem gênero, sem destinatário, sem título, como se me saísse pelos dedos uma massa amorfa inclassificável. A depuração do estilo veio através da leitura sistemática de alguns autores, como Horacio Quiroga, Edgar Allan Poe e Jorge Luis Borges, que me permitiam pensar, pela primeira vez, num projeto de escrita. Na medida em que fui traduzindo o Quiroga, consegui entender de fato o que era um estilo: as escolhas de palavras, as formas de contar, enfim, percebi a filigrana fundadora do texto. Então, passei a entender melhor a narrativa curta. Da tradução aprendi ainda a disciplina com o texto escrito: eu era tremendamente cuidadoso com o texto traduzido, mas meus escritos pessoais iam do computador à gaveta. Quando me dei conta de que poderia aplicar o apuro da forma não apenas a um trabalho encomendado, mas a meus próprios escritos, então a coisa começou a mudar. Na poesia, já havia passado por Pessoa, Drummond, Bandeira, Baudelaire, mas quem me forjou com força uma forma foi o Herberto Helder. Acredito firmemente que as diferentes posições em relação à escrita, que você enumera na sua pergunta, fazem de mim a multiplicidade dos macacos do filme do Kubrick diante do monolito da literatura.

Vitor – *O protagonista de Vapor barato se define como “poeta em prosa, dos que não puxam o gatilho, não acreditam em conteúdo, não acreditam no trabalho, embora trabalhem muito” (2018, 20). Em que medida essas caracterizações dizem de seu processo criativo?*

Wilson – Não é a primeira vez que respondo a uma pergunta sobre esse trecho. Era, na escrita, meu momento Hitchcock, de passar na frente da tela, brincar fugazmente de ser personagem. Acho chata, para dizer a verdade, essa definição da escritura pela via do trabalho. Algo tão visceral, tão bonito como a escrita literária ser associado a este termo: trabalho. Mas fazer o quê? A definição sim se aplica não apenas ao ofício da escrita, como também ao trabalho duro de fazer surgir, existir e circular um livro. Fazer livros no Brasil é coisa temerária: cadernos literários fechados, livrarias fechando, editoras fechando, ministérios da cultura e da educação tornados sede de seitas obscuras... Assim, mais que nunca: militância, trabalho, profissão de fé, resistência e todos esses significantes cansativos que nos deixam de cabelos brancos são muito vigentes. Um saco.

Vitor – *Histórias zoófilas e outras atrocidades é o seu primeiro livro de ficção. Os dezenove contos oscilam entre o insólito (“A mulher-cachorro”), o fantástico (“Divino”) e, na falta de palavra melhor, o hiperrealismo (“O umbigo de Anita”), para citar apenas alguns. O que eles têm em comum é a violência e a bestialidade. Como foi o processo de escrita desse livro que reúne narrativas com estilos distintos? Os contos foram escritos à parte ou desde o início você planejava um volume temático?*

Wilson – Que pergunta bonita! As *Zoófilas* são a síntese do que falei até aqui: são contos escritos ao longo de pouco mais de uma década, entre 2000 e 2011, digamos. Alguns reescritos. O livro foi fruto da decisão de que era hora de tentar publicar literatura novamente. Então, pensei no conceito geral, a zoofilia – termo polissêmico, com ressonâncias no universo da botânica, da psiquiatria, da pornografia –, e a partir dele fui constituindo uma constelação de contos

desviantes, para nomear de algum modo. Assim cheguei a uma coletânea que transita, como você bem aponta, entre diversos estilos, gêneros e formas de escrita. É uma amostra bem plural, creio. Um dos momentos bonitos desse processo foi pegar um conto, o mais antigo, e enxertar nele um novo narrador, que olhava distanciado todos aqueles acontecimentos. Talvez seja esse um dos privilégios de quem escreve literatura: poder recontar-se.

Vitor – *Malangue Malanga* (30 poemas para ler no exílio) é um livro que mistura fragmentos de diversas línguas, especialmente português, espanhol e inglês. O título foi retirado do nono poema de *Vertigens*, que mescla português e francês. Qual é a função do plurilinguismo literário em seu projeto ético-estético?

Wilson – O *Malangue Malanga* tem algo de obra que se construía secretamente. Porém, foi só no meio do caminho que me dei conta de que a escrevia. Eu já tinha alguns poemas, posteriores aos das *Vertigens*, que misturavam línguas. Eles eram escritos esparsamente e eram fruto de alguma experiência mais ou menos perturbadora com a linguagem, com a língua estrangeira. Quando percebi que isso se repetia, em viagens, em experiências de leitura, em encontros com estrangeiros, entendi que queria fazer o livro. Recorri ao poema fundador dessa série, “Malangue Malanga”, o único das *Vertigens* (2015) que recebera um título, e me vali de sua tecnologia joyciana. O subtítulo – poemas para ler no exílio – nasceu só em 2018, quando escrevi os poemas finais (o primeiro é de 2012), já sob o signo da exceção no Brasil e tematizando as hordas de pessoas que se deslocam pelo mundo, numa vivência menos eufórica da globalização. Para pensar mais pontualmente na sua questão, acredito que a

experiência da tradução, a experiência do estrangeiro tem muito a dizer sobre o modo como se organizam os sujeitos, as sociedades. Esse estar num universo em que a língua falta, em que não se sabe a língua, ou não se pode manejar todas as suas potencialidades, coloca o sujeito à margem, ou indica que sempre esteve à margem, que sempre estará. Passa-se da língua à pele, e isso é muito poderoso. É isso que tenho explorado.

Vitor – *O tema do exílio é muito marcante em sua obra. Um dos contos de Histórias zoófilas e outras atrocidades apresenta um homem que se perdeu, num exílio involuntário. Vertigens evoca um “Deus do Exílio” (2015, 67). O protagonista de Vapor barato expressa o desejo de autoexílio. Malangue Malanga inscreve o exílio desde o subtítulo. Essa poética do exílio possui relação com o entre-lugar do escritor latino-americano em tempos de patriotismo conservador?*

Wilson – Sou negro, e meus antepassados escravizados vêm de lugares insabidos do continente africano. Sou também índio e meus antepassados foram dizimados, aqui nesta terra, foram espoliados de sua morada. Sou algum rastro europeu, na língua que falo, que atravessa outra parte da cultura que me constitui. Meus pais são retirantes de Mata Grande, zona da mata de Alagoas, e deu-se a circunstância de eu nascer em São Paulo. Menino-leitor, eu já era deslocado na escola. Vivo há dezesseis anos no interior paulista, em uma cidade à qual tampouco pertenço. E há uns cinco anos num país que se tornou ainda mais refratário a muito do que sou. Desculpe a resposta tão pessoal, mas acho que a história transborda dela e ela cede espaço à reflexão: tudo o que não há em mim é sensação de pertencimento.

Vitor – *Você é tradutor de escritores latino-americanos como Horacio Quiroga e Luis Guzmán. Que concepção de tradução orienta seu trabalho? Você vê traços em comum entre a tradução e a escrita autoral?*

Wilson – Traduzi também um romance de Sergio Bizzio (*Era o céu*), que está por ser lançado pela Iluminuras, e justo escrevo estas linhas de uma residência tradutória em Wernetshausen, Suíça, onde estou trabalhando na primeira tradução brasileira da poeta suíço-argentina Alfonsina Storni, com uma bolsa financiada pela Casa dos Tradutores Looren e pela Fundação Pro Helvetia. Espero que os dois livros saiam ainda em 2020. Como disse lá em cima, traduzir é um corpo a corpo com a linguagem, com a linguagem própria e com a linguagem do outro, um duelo entre o estilo do outro e o seu, com a língua do outro e a sua. Minha referência central é Haroldo de Campos, o que ele pensa sobre o ofício nos seus textos é único. A coleção Signos, da Perspectiva, e todos os trabalhos de Haroldo e Augusto de Campos, Boris Schnaidermann, Decio Pignatari não têm preço. Isso é tecnologia de ponta.

Vitor – *O seu canal no YouTube disponibiliza vídeos em que você lê alguns de seus poemas. Como experimenta o ato de recitar? Recitar é recriar?*

Wilson – Isso eu aprendi com James Joyce: *Finnegans wake* é um livro para ser lido em voz alta. Minha literatura é uma literatura para ser dita em voz alta. Sua frase é precisa: a poesia, quando falada, como diz Mallarmé, se faz partitura. Ler é interpretar. Para mim, está tudo dito aí. Afora o fato de sermos um país e um continente de tradições ágrafas: não podemos nos esquecer de que grande parte de nossos grandes poetas – Cartola, Noel Rosa, Chico Buarque, Caetano Vello-

so, Mano Brown – são cantores. Eu, infelizmente, como não posso cantar, digo em voz alta.

Vitor – *Vertigens recebeu o Prêmio Jabuti na categoria Poesia; O pau do Brasil teve uma edição publicada em Portugal (Urutau, 2018); o público português também foi contemplado com a antologia Exílio aos olhos, exílio às línguas (Oca, 2017); seu livro de contos foi publicado no Chile com o título Cuentos de zoofilia, memoria y muerte (LOM, 2018); sua tradução de Pele e osso, de Luis Gusmán, foi finalista do Prêmio Jabuti em 2010, na categoria Melhor Tradução literária espanhol-português. Como você vê a recepção de sua obra? Em que medida os prêmios e as edições estrangeiras contribuíram para o reconhecimento do seu trabalho?*

Wilson – É bom ter livros publicados no Brasil e fora dele, é bom ser finalista ou ganhar algum prêmio, e isso ajuda a me aproximar do universo dos que leem. Me entristece o universo dos que leem ser relativamente pequeno em nosso continental país e, além disso, não haver políticas para ampliar esse universo. Quando o presidente da República diz que os livros didáticos têm muito texto, fica difícil augurar qualquer boa política nesse sentido. Eu vejo com muita preocupação, quase cegado pelo pânico, como o universo da cultura e das artes é frontalmente atacado tanto pelo desastre governamental quanto pela indiferença do mercado. É difícil falar em reconhecimento quando a gente se move em um sistema colapsado.

Vitor – *Diante do panorama da literatura e da cultura brasileira e latino-americana atuais, o que você vê? Com que autores(as) você procura dialogar? Gostaria que você comentasse sobre suas principais inquietações*

e estímulos em face da produção artística – sobretudo literária – brasileira e latino-americana contemporânea.

Wilson – Alguém da área de Letras sempre está dialogando com os mortos. Mas também gosto de estar em contato com os vivos. Há um grande número de escritores e um número enorme de poetas no Brasil. Diferentemente do que acontecia nos anos 90, quando era difícil chegar a um livro, e também era difícil fazer contato com os colegas de ofício, agora a tecnologia resolve isto: as impressões sob demanda permitem que haja no Brasil um enxame de livros. É difícil ler toda a gente, mas é estimulante saber que, para cada projeto que se faça, não se está sozinho. Desde 2016, com *O pau do Brasil*, minha poesia se voltou em cheio à política. Acredito que essa é uma grande inquietação da minha literatura e da de vários contemporâneos. A pergunta: qual é a arte que pode fazer frente aos tempos de exceção? A arte que possa mobilizar os sujeitos, tirá-los da sideração do sou-especialista-em-tudo-e-rio-grosso-e-com-empáfia-na-rede-social.

Vitor – *O Brasil tem como um dos grandes desafios a democratização do acesso à literatura e outras artes e, por consequência, a tarefa educativa de formar público. Você foi Coordenador de Cultura da Universidade Federal de São Carlos no período de 2013 a 2016 e coordenou vários projetos de extensão com esse intuito, como “Literatura no rádio”, na Rádio UFSCar; “Rede Universitária de Pontos de Cultura”, no âmbito da Política Nacional de Cultura Viva, do Ministério da Cultura; e “Quartas de bolso”, que promovia apresentações com diferentes linguagens artísticas para o público da UFSCar e das cidades de seu entorno. Como você avalia o papel das universidades e das políticas públicas na tarefa educativa de formar leitores?*

Wilson – A universidade muitas vezes falha na tarefa de se fazer um local atraente para o restante da sociedade, de se lhe abrir e ofertar seus equipamentos culturais. Mesmo assim, as universidades são um dos espaços estratégicos que, à sua maneira, podem encampar parte da tarefa de produzir e difundir diferentes formas e linguagens artísticas que possam tocar as pessoas. Certamente não é a única, nem a melhor, mas é uma das instituições às quais cabe fazer isso. Ora, mas para isso acontecer, há que se cumprir duas condições, logo de partida: a autonomia universitária precisa ser respeitada, e a universidade precisa ter recursos de seus mantenedores, no caso das federais, do governo federal. O atual estrangulamento das universidades públicas serve para, no contraste, mostrar seu potencial transformador e contestador. Espero que a educação possa se mobilizar, que possamos manter a universidade brasileira viva, inclusiva e transformadora. Se não, isso aqui vira uma autocracia fundamentalista sem perspectiva de mudança por gerações, porque tantas outras instituições – centros culturais, pontos de cultura, SESC’s – estão sendo igualmente estranguladas.

Vitor – *O protagonista de Vapor barato lamenta que “no livro de areia virtual, todos já disseram tudo, ninguém leu e os babuínos já uivam em aprovação ou protesto, com igual veemência ou convicção” (2018, 16). Mais adiante, ele observa que “O ódio está saindo da internet” (p. 49). Em outra passagem, ele descreve as redes sociais como “uma tribuna de comentários na qual não é preciso escutar ninguém. Uma ágora de autistas” (p. 78). De modo geral, como você analisa a sua participação e a de outros escritores contemporâneos em*

redes sociais, seja para divulgar a própria obra ou para engajamento político? O que mudou no campo literário após o advento da internet?

Wilson – Resisti muito a entrar na internet, a ter um perfil. Atualmente tenho meu perfil, que uso para o que tem a ver com a vida pública como escritor. Preservo minha privacidade. Tenho percebido, após uns dois anos de vida digital, que uma plataforma como o Facebook tem ajudado na conexão com gente que se interessa pelo que escrevo, na divulgação de lançamentos, na conexão com outras pessoas que escrevem. Ou seja, para fins práticos, me parece muito bom. O que me provoca sérias dúvidas e reservas é o fato de um meio tão fugaz e dispersivo ter se tornado um dos principais espaços de “debate” e “reflexão”, onde tanta gente investe sua energia e seus esforços, sem que se construa – no meu entender – um pensamento crítico. Talvez essa ligeireza de opinar de imediato, de reagir e cutucar, seja o novo modo de estar no mundo, mas eu o recuso. Me interessa a rede social como porto de passagem entre o universo virtual e o mundo físico, não como fim em si mesma.

Vitor – *O protagonista de Vapor barato, logo na primeira página do romance, revela ao psicanalista: “Hoje cuspiram em mim na rua, por causa da minha camisa vermelha. Não é mais porque sou preto, porque sou nordestino. Hoje é porque minha camisa é vermelha” (2018, 7). Mais adiante, ele afirma que, enquanto empobrecia, “ia ficando cada vez mais preto, cada vez mais comunista” (p. 12). Como o racismo e a esquerdofobia presentes na sociedade brasileira afetam a sua escrita? Como você vê a relação entre literatura e posicionamento político, ou, em sentido mais amplo, entre literatura e política? Escrever é um ato de resistência?*

Wilson – O racismo que estrutura a constituição de nosso país fica obscurecido pelo discurso da democracia racial, da tolerância. Superar o nosso Gilberto Freyre interior é uma tarefa urgente desde a primeira hora. O racismo, a miséria, estiveram sempre presentes, mas ganharam o primeiro plano, como disse antes, a partir de 2016, quando se aguçaram os discursos odiosos. Viver numa sociedade conflagrada joga os artistas para a posição combativa. *O pau do Brasil, Malangue Malanga e Vapor barato* são formas de cantar e contar esse Brasil em que vivemos. Nisso entra também o lado positivo da rede social e das revistas digitais: é possível difundir os textos também por esses meios, justo agora que os meios de comunicação tradicionais ainda se perguntam sobre seu papel e oscilam em suas posições. Além de estar numa posição combativa, quem faz arte no Brasil está sempre na marginalidade.

Vitor – “É possível adoecer de um país?”, pergunta o texto de quarta capa, não assinado, de *Vapor barato*. Logo no início do romance, o protagonista desabafa que não aguenta mais toda essa violência física e simbólica: “Ontem tive uma crise de choro com o noticiário da noite [...] Eu vou adoecendo a cada vez que saio na rua, a cada vez que abro o jornal, a cada vez que encontro um colega – que ficou ainda mais boçal do que na véspera” (2018, 8-9). Nos últimos anos, o Brasil e o mundo têm presenciado o fortalecimento de ondas reacionárias que trazem matizes autoritários, opressores, fascistas, racistas, misóginos e homofóbicos. Sua obra mostra que o escritor não pode calar diante de tal contexto. O que você imagina ou espera como desfecho do atual estágio da humanidade?

Wilson – O texto que você cita é a parte inicial das orelhas, do jornalista Miguel Conde. As edições da Iluminuras começam a orelha na

contracapa, e depois continuam no começo do livro, por isso algumas pessoas acham que é um texto não assinado. Acredito que a pergunta é uma boa síntese do que se pergunta o romance, mas também do que vivemos atualmente. O padecimento psíquico na universidade é o maior que já presenciei. A quantidade de estudantes, técnicos e docentes medicados é alarmante. O número de suicídios é crescente. A arte pode vir a ter – é o que proponho com a minha – um papel não apenas político, mas também de atuar sobre a psique. É preciso poder imaginar outros mundos, outras saídas, poder rir e ridicularizar o poder. Poder articular o discurso de outra forma. Poder delirar e desejar. Vivemos a distopia e parecemos rumar aos fornos. Para parafrasear o personagem psicanalista do livro, bem menos citado que o protagonista: é preciso insistir na linguagem.

RESENHAS

ANÁLISES DE LIVROS
DE FICÇÃO E POESIA

Nel mezzo del cammin, olhos bruxos

Olhos bruxos, de Eliezer Moreira

Helena Arruda*

O meu olhar é nítido como um girassol.
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para trás...
E o que vejo a cada momento
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
E eu sei dar por isso muito bem...
Sei ter o pasmo essencial
Que tem uma criança se, ao nascer,
Reparasse que nascera deveras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do Mundo...

Foi com essas imagens do canto II do poema “O guardador de rebanhos” (*Poesia completa de Alberto Caeiro / Fernando Pessoa*: 2005, 19), de Alberto Caeiro, heterônimo do poeta português Fernando Pessoa, que percorri o romance de Eliezer Moreira, procurando pistas e detalhes, fascinada com a engenhosa imaginação do autor já a partir do título da obra. *Olhos* que são *bruxos*, portanto, capazes de enfeitiçar, de fazer magia, de levar nossos “olhos leitores” a inúmeras

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

direções, do Rio de Janeiro do século XIX ao Rio degradado da atualidade. Olhos emprestados do “Bruxo do Cosme Velho”, epíteto do maior escritor brasileiro, Machado de Assis, fundador da Academia Brasileira de Letras, onde se desenrola a principal ação narrativa: o furto do pincenê do escritor. Foi então com esse pasmo inicial da criança frente à novidade (o furto da relíquia) que percorri as 238 páginas de *Olhos bruxos* (2019) com uma única certeza, o desafio da complexidade das respostas.

De caráter detetivesco, e tendo como epígrafe a consagração, com reverência, “Ao Rio de Janeiro de Machado de Assis”, assinada por um leitor-autor de “incurável nostalgia” (p. 7), que usa as iniciais E. M., o romance pretende, já nas primeiras páginas, confundir o leitor ingênuo. Não à toa, mais adiante, o narrador aconselha ao leitor uma idade propícia para ler a obra machadiana, bem como outros clássicos da literatura universal, por volta dos quarenta anos, estabelecendo certa maturidade intelectual para o ato da leitura, também necessária a *Olhos bruxos*, escrito com grande habilidade técnica: utilização de paratextos (inclusão de uma crônica, 11 cartas e 25 maços “datiloscritos” dos *Papéis avulsos*) e de recursos metaficcionais, por um autor visivelmente apaixonado pela obra do “Bruxo”: jornalista, roteirista de cinema e TV, mestre em Literatura Brasileira e doutor em Literatura Comparada pela UERJ, escritor premiado.

O romance, dividido em duas partes – “I. Olhos bruxos” e “II. A invenção do destino” –, inicia-se com um capítulo intitulado “Um furto”, trazendo, de antemão, por meio das declarações do presidente da ABL, o motivo que levou o ladrão a furtar o pincenê de Machado de Assis, e não outras relíquias do escritor, também expostas ao deleite dos aficionados: “Afinal, aqueles óculos haviam pertencido ao escritor mais importante do país, por meio daquelas lentes é que

ele vira e compreendera o mundo, o que as tornava um bem de valor imaterial incomparável” (p. 13). Contraindo-se à definição dada à palavra “reliquia”, logo após a epígrafe: “migalha (que fica entre os dentes depois de comer)”, que tem como fonte o “(*Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*)” (p. 10), brinda o leitor com ironia e sarcasmo quanto ao real valor do objeto em questão.

A razão do furto logo será esclarecida por meio de uma crônica intitulada “Olhos bruxos”, publicada num jornal carioca, assinada por um jornalista cujo nome é Joaquim de Andrade Maria, um quase xará do “Bruxo do Cosme Velho”, e colada na íntegra no livro que está sendo escrito por outro jornalista, que lança mão de várias fontes primárias. Diz a crônica que o ladrão não é uma pessoa vulgar, mas, ao contrário, “alguém fascinado até a loucura pela obra de Machado de Assis, pela maneira como o escritor enxergou o mundo. E esta maneira de enxergar está toda lá eternizada” (p. 16).

A leitura e, mais, a paixão pela escrita machadiana são, portanto, os motes principais do romance *Olhos bruxos*, perpassado não só por personagens machadianos, mas por personagens clássicos da literatura estrangeira, a exemplo de Dom Quixote. Remete, assim, o leitor empírico a certa movência e, acima de tudo, à loucura e à imaginação prodigiosa e quixotesca do ladrão do pincenê – que é o autor e o narrador, em primeira pessoa, das “cartas” e dos “25 maços” intitulados *Papéis avulsos*, enxertados no meio da narrativa em terceira pessoa, explicando o motivo do furto –, um leitor “apaixonado até a insanidade” e com “aquela mesma fagulha de demência de certos personagens machadianos, como Quincas Borba ou Simão Bacamarte” (p. 16). O ladrão quer enxergar o mundo como Machado de Assis, porque quer também escrevê-lo como o “Bruxo”, com a mesma habilidade técnica. Afinal, todo escritor é, antes, um leitor

em potencial; por isso, ele não furtou os óculos, mas, ao contrário, “roubou sua aura, aquilo que eles propiciaram ao escritor, sua maneira particular de ver o mundo” (p. 16). Ou seja, os olhos de Machado de Assis: “Aqueles olhos que souberam enxergar a vida e as dores humanas de forma tão penetrante” (p. 17). Por isso, o que move o ladrão é, acima de tudo, a paixão pela escrita machadiana e pela singularíssima imaginação do escritor.

Sobremaneira, o que resta ao futuro escritor é se utilizar de uma imagem real – o pincenê – para substituir uma imagem irreal: transformar-se em escritor reconhecido. E o que há é um deslizamento, um desvio da imagem como essência, como pura contemplação à afirmação da imagem como objeto, como identidade de existência. Ele não quer ser apenas um escritor, mas ser *o* escritor, ser o próprio Machado de Assis. É o que Jean-Paul Sartre chama de “metafísica ingênua”, que consiste em “fazer da imagem uma cópia da coisa, existindo, ela própria, como a coisa” (*A imaginação*, 2013, 9). Como não bastasse, é confeccionada uma cópia perfeita do pincenê, com o intuito da substituição do original furtado. Ao fim e ao cabo, não se sabe qual é o verdadeiro objeto: uma metáfora para o refinamento com que são escritos os *Papéis avulsos*, confundindo o leitor com as *Páginas avulsas* originais? Suposições. Simulacros.

O ladrão que, na verdade, sonha ser um ficcionista e se considera um “mártir do silêncio”, por ficar mais de 20 anos sem escrever (tempo que coincide com o do autor empírico), como sabemos ter ocorrido com certos escritores ao longo da história literária, entrega os 25 maços “datiloscritos”, ou seja, com “uma profusão de emendas feitas à mão” (p. 18), ao narrador em terceira pessoa, que é um jornalista e se incumbirá de fazer as vezes de escritor, pondo em

prática uma colagem na íntegra (pastiche) dos papéis avulsos num caderno, e, posteriormente, das cartas, à medida que estas vão sendo encontradas pela polícia – e repassadas à redação do jornal –, nos mais inusitados lugares da capital carioca: igrejas, bares, cemitérios. Logo, o que se tem na narrativa são dois narradores que querem ser ficcionistas, portanto, dois autores ficcionais: o ladrão e autor quixotesco dos *Papéis avulsos* e das cartas assinadas por personagens machadianos (pseudônimos), que possui ao menos três identidades: Emiliano Moreira, Antônio Omar Tenório e Antônio Omar Tanuri; e o narrador-jornalista Suetônio, que, se apropriando dos tais 25 maços de papéis, das cartas e da crônica assinada por seu colega de ofício, Joaquim de Andrade Maria, quer também seus minutos de glória como romancista, num interminável jogo de pastiches, almejando também ele se igualar a Machado de Assis.

Revisitando a questão da importância do ato de ler e do lugar do leitor na narrativa, o narrador dos *Papéis avulsos* diz renegar as teorias literárias em prol da imaginação e se denomina um “leitor ordinário” (p. 20), mas isso é tudo o que ele não é. Na verdade, o que ele quer é penetrar aquele mundo silencioso, só possível a quem está atrás das “muralhas” do livro, ou seja, aos personagens:

Pegava um livro e o abria, e já não era simplesmente um livro que eu abria, era o mundo que se me abria (...). Nele, eu me sentia conviver com criaturas sublimes e boçais, amadas ou execráveis, nas quais não me reconhecia mas cujo destino eu invejava. Na alegria ou no infortúnio, não fazia diferença – eu as invejava porque não era uma delas. Aqueles personagens, viventes de um mundo todo próprio, feito sob medida para eles, possuíam um destino sabido e

maleável, um destino inventado, o qual me fora dado por inteiro em minhas mãos de leitor (Moreira: 2019, 20-1).

Ao ler Machado de Assis, o leitor, nada “ordinário”, viu se abrir diante de seus olhos um mundo de possibilidades, entre elas, a de ser escritor. Confessa ter lido toda a obra de Machado muito jovem, ainda na adolescência, mas reconhece que a idade do leitor deveria coincidir com a do personagem narrador, numa espécie de aproximação, processo natural de maturidade. Contudo, o que se vê é a necessidade e o desejo de o leitor adentrar aquele mundo, não apenas como “leitor-peregrino” (p. 22) que ele diz ser, mas, essencialmente, como um escritor dedicado e engenhoso, capaz de imaginar novos rumos para aqueles seres de papel, antecipando-lhes seus destinos, já que admite querer adentrar a “cidade sagrada” (p. 22) da escrita. Trata-se, pois, da sedução que o escritor exerce sobre o leitor, da empatia e identificação do leitor com os personagens, e do mergulho do leitor-escritor nas páginas de uma obra de arte literária em busca de algum vigor, de algum aprendizado, de uma nova visão para paradigmas desgastados, é a busca do *devoir*, já que a leitura é também uma forma de prontidão, de resistência e, segundo estudos antropológicos de Michèle Petit, “favorece as transições entre corpo e psiquismo, dia e noite, passado e presente, dentro e fora, perto e longe, presente e ausente, inconsciente e consciente, razão e emoção” (*A arte de ler ou como resistir à adversidade*, 2009, 139). Dessas relações, pode-se depreender que autor e leitor ficcionais se mesclam fundamentalmente na narrativa de *Olhos bruxos*, fundindo seus papéis, um leitor que se torna escritor. Papéis que são empregados com precisão técnica, como recursos metaficcionais, pelo autor empírico.

O autor ficcional dos *Papéis avulsos* enfatiza a importância do *Círculo Machadiano* de leitura, do qual faz parte como leitor aficionado da obra do Bruxo, aludindo aos personagens machadianos, por suas características coincidirem com as suas próprias, dizendo querer ser todos os personagens ao mesmo tempo, num processo de *autorreflexividade*: “eu não queria furtar propriamente o pincenê, queria furtar algumas personagens, furtar aquele mundo feito sob medida” (p. 26). Tal afirmativa do personagem narrador-escritor levou-me direto a Gustave Flaubert, mestre do Realismo francês, autor muito apreciado por Machado de Assis, por sua grande habilidade técnica. Depois do estrondoso sucesso do romance *Madame Bovary* (1856/1857), no qual ele põe a nu a moral burguesa em sua fragilidade, falsidade e convencionalismo, Flaubert é censurado. Perguntado sobre quem seria a misteriosa Ema, limitou-se a dizer: “Madame Bovary sou eu” (*Vida e obra de Flaubert*, 2005, 109).

Em *Olhos bruxos*, as personagens vão-se desdobrando e transformando-se, palimpsesticamente, umas em outras (Cordélia *versus* Capitu *versus* Manuela *versus* Capitu *versus* Pilar *versus* Capitu; Joaquim de Andrade Maria *versus* Suetônio *versus* Emiliano Moreira *versus* Antônio Omar Tenório *versus* Antônio Omar Tanuri *versus* Cristiano Padilha *versus* Simão Bacamarte *versus* Quincas Borba *versus* Dom Casmurro *versus* Conselheiro Aires *versus* Brás Cubas *versus* Machado de Assis – que é também personagem...), numa profusão de nomes, imagens e enredos. Quem é quem afinal? Sabe-se apenas que o ladrão possui muitas máscaras, escamoteando-se atrás de inúmeras personas, fragmentando-se no decorrer da trama; é um escritor frustrado, apesar de ser um leitor “profissional” e um conhecido bibliófilo e colecionador de relíquias.

Na narrativa tudo se move, porque presente, passado e futuro também se fragmentam e se mesclam. Mesmo havendo uma tentativa de datar as principais ações, tudo se confunde e se distancia. Com a fragmentação do tempo, há o apagamento também da memória: rostos, características físicas e, também, psicológicas dos personagens. São muitas as Capitus, vários os Quincas Borbas, até o cão de Emiliano Moreira, ou seja lá que nome ele tenha, é Quincas Borba. Há uma pluralidade de Quincas anônimos, sujos e maltrapilhos, sem comida e sem moradia, pelas ruas do Centro do Rio de Janeiro do tempo presente, furtando os relógios de outros tantos Brás Cubas. Há o apagamento da memória coletiva que remete os personagens à grande questão da contemporaneidade: “Quem sou eu afinal?” A resposta vem dos versos de Rimbaud: “*Je est un autre*” (“Eu é um outro”), na sua famosa “Carta do Vidente” (*Correspondência*, 2009, 38). A alteridade do personagem é posta em xeque, mas ele, ao fim e ao cabo, não é nada além de uma cópia de si mesmo, uma falsificação grotesca, um pastiche.

O romance, cujo tema é a exaltação à obra machadiana e ao próprio escritor, cumpre com louvor seu intento, enfatizando, reiteradas vezes, a razão do furto dos óculos do “Bruxo” no decorrer da narrativa: ser Machado de Assis. Contudo, o ladrão acaba por confessar que queria o pincenê com a única finalidade de destruí-lo, porque ter o objeto o levaria à loucura, reconhecendo a impossibilidade de escrever como seu mito, de “ser” o próprio mito, o que se explica na narrativa.

O que é a obra de Machado? É o diálogo da razão com a loucura, é o diálogo do delírio do criador com o pragmatismo do burguês autocomplacente. Como se trata de um diálogo

sem fim e sem solução, Machado é visto como um cético. Como cético que é, não toma partido, não se decide ser uma parte em detrimento da outra, daí não sabermos se o Bruxo foi um burguês autocomplacente ou um escritor genial. Você não sabe para que eu quis o pincenê – pois vai lá, eu o digo: quis o pincenê para o destruir. Sim, para quebrá-lo, pisoteá-lo. Se deseja ser útil a si mesmo ou a alguma outra pessoa, meu caro Borba, você terá primeiro de destruir seus mitos e degolar todos os seus deuses, a começar pelo deus-Bruxo que tanto o atormenta (p. 77).

O escritor mitomaníaco, o ladrão confesso e o leitor apaixonado se juntam numa só criatura em busca da criação perfeita, mas diante da impossibilidade, do fracasso da tentativa, não há outra opção que não seja a destruição do desejo, da paixão, que o levará a outro destino, à morte, o que fica claro pela epígrafe da qual o narrador lança mão ao escrever os *Papéis avulsos* – 13: “Há muita gente que complica a própria existência ao inventar destinos (Camus, *A morte feliz*)” (p. 74). Destinos que não são outros para o narrador que o de substituir a própria vida pela arte, pelo mito, ou seja, de ser o criador e a própria obra, concomitantemente, tamanho o fascínio que ela exerce sobre ele. Arte e vida se confundem e se mesclam. Diante disso, o poeta e filósofo austríaco Ernst Fischer esclarece que a arte deve ser concebida não apenas como “substituto da vida”, mas como forma de “colocar o homem em estado de equilíbrio com o meio circundante” (*A necessidade da arte*, 1976, 11). No entanto, ele conclui: “Não satisfará ela diversas e variadas necessidades?” (p. 12).

Assim, tentando satisfazer a urgência por compreender a obra de arte em sua totalidade, eu, leitora *nel mezzo del cammin*,

conforme o narrador dos *Papéis avulsos I*, percorri sem cessar as páginas de *Olhos bruxos* numa tentativa de encontrar, como no poema de Bilac, minha musa, ou como na abertura do livro *Inferno*, de Dante Alighieri, uma saída, “no meio do caminho”. Todavia, com os olhos enfeitiçados por aqueles *outros olhos*, do segundo “bruxo”, palmilhei, com cuidado, as páginas do romance de Eliezer Moreira: uma verdadeira caixa de cristal – relíquia digna de um grande colecionador de histórias, de um leitor voraz –, onde se escondem pequenos tesouros e mundos paralelos, vistos somente através da luneta mágica macediana, ou do pincenê machadiano, tanto faz, onde o bem, o mal, a loucura e o bom senso são fundamentalmente inseparáveis e necessários à compreensão do mundo.

Para além do erótico e do anedótico

O himeneu, de Sylvio Back

Suênio Campos de Lucena*

O escritor e cineasta catarinense Sylvio Back, 82, tem extensa produção no cinema, como ator, diretor e roteirista. Desde a década de 1960, já lançou dezenas de títulos, como *Aleluia*, *Gretchen* (1976); *Cruz e Sousa – o poeta do Desterro* (1999); *Lost Zweig* (2003) e *O universo Graciliano* (2013), entre tantos outros. Como escritor, a lista de títulos também é extensa e contabiliza mais de vinte obras, entre ensaio, crítica, prosa e poesia: *O caderno erótico de Sylvio Back* (1986); *A vinha do desejo* (1994); *Zweig: a morte em cena* (1995); *Cruz e Sousa – o poeta do Desterro* (2000); *Quermesse – obra erótica reunida* (2013) etc. Certamente, uma experiência tem agregado e alimentado a outra.

Recentemente, Sylvio Back lançou *O himeneu* (2019). Trata-se de livro provocador, formado por sete contos em torno de enredos curtos que abordam a sexualidade sempre a partir da quebra de tabus. Em muitos deles, há fartas descrições de gozo, pornografia e, também, eróticas. Em geral, de orientação heterossexual, *O himeneu*, contudo, não deve ser lido ou tratado apenas como livro de contos comuns, pois as histórias se transmudam o tempo todo em abordagens sexuais, mas carregadas de ironia.

* Professor pleno do Curso de Comunicação Social da Universidade do Estado da Bahia (UNEB) e professor efetivo do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS).

A impressão é de que o leitor pode ser atraído justamente devido a essas descrições sexuais, pois podemos ler Back como se ouvíssemos o cochichar de segredos inconfessáveis de alcova. Aos poucos, porém, iremos perceber que as histórias vão além de relatos sexuais, por isso eis um livro de difícil classificação, uma vez que o erótico se encontra quase sempre a serviço de algo mais denso, como o desvelar de hipocrisias e cinismos históricos. E esse *processo* se realiza quase sempre pelo viés do engraçado, por vezes farsesco, carregado de picardia, o que indica total falta de compromisso com a excitação alheia, algo que segue direção diametralmente oposta a obras como *Cinquenta tons de cinza*, para ficarmos num exemplo de tentativa erótica rasa de *bestseller*. Uma vez que a sexualidade se exerce não apenas via órgãos sexuais, mas, sobretudo, através de fantasias permitidas pela linguagem, Sylvio Back parece ter consciência disso ao ousar e explorar meandros e recônditos do desejo.

Aliás, a epígrafe de Nikos Kazantzakis (1883-1957), escolhida para abrir seu livro (“Não espero nada. Não temo nada. Sou livre”), já indica a dimensão desse projeto, misto de certa descrença somada a um espírito libertário e decerto niilista – sentimentos compartilhados pelo poeta, tradutor, novelista, dramaturgo e filósofo grego, autor de *A última tentação de Cristo*. Publicada em 1948, essa obra de Kazantzakis causou grande polêmica, devido ao tratamento humano dado à figura de Jesus Cristo, algo que iria provocar a excomunhão do escritor em seu país de origem. A frase escolhida por Back como epígrafe consta no epitáfio do escritor grego, e parece resumir e indicar uma direção estética.

O primeiro conto que dá título ao livro, “O himeneu”, demonstra completa ojeriza às instituições e convenções sociais, enfim, ao que é comumente considerado tradicional e, no mais das vezes,

alimentado pela sociedade e pelos sempre citados defensores da moral e dos bons costumes: “Casório suntuoso. Catedral semideserta. Por tudo aquele insuportável cheiro de flores em Dia de Finados. Por que na Catedral? Dá status, idiota” (p. 11). Começa assim *O himeneu* e assim seguem a maioria dos textos, toada cuja quebra de protocolos e paradigmas ostenta a escolha pelo avesso, pelo desacerto, pelo sujo, irônico e anedótico em torno de convenções familiares as quais passamos a vida aprendendo a fim de seguirmos inquestionavelmente. O livro de Back pode servir de referência para quem quer abraçar um caminho exatamente inverso, o da quebra de convenções.

Em muitos momentos, *O himeneu* mais se assemelha a uma espécie de “tiras escritas”, pois é como se estivéssemos lendo histórias em quadrinhos supostamente escritas por um Carlos Zéfiro ou, ainda, por chargistas de conteúdo mais politizado, como Henfil e o contemporâneo Laerte – “árvores genealógicas” literárias marcadas pela franca irreverência, iconoclastia e crítica social e política a que Back deve se alinhar. Não se esquecer da raiz Nelson Rodrigues, autor de peças de teatro repletas de nuances e revelações comezinhas do cotidiano, feroz cronista de costumes de um certo tipo de família carioca e, de resto, brasileira, que almejava ser alçada à burguesia, sobretudo a situada entre o pós-guerra e a ditadura militar.

As sete histórias seguem um fluxo e uma ideia em comum: desvelar o que geralmente não se diz (em público), daí a exploração constante do fluxo de consciência dos personagens, servindo para expor diversas contradições da grande comédia humana que todos integramos. Uns mais, outros menos, isso porque a família literária de Back se aproxima desses nomes acima, mas também vislumbramos parentesco mais afinado ao *underground* do que ao *mainstream* à Machado de Assis, por exemplo. Antes, ele se aproxima de Bocage,

Kaváfis, Charles Bukowski e, no Brasil, de Gregório de Matos e João Ubaldo Ribeiro (*A casa dos budas ditosos*), linhagem que parodia muitas referências e se aproxima de histórias cujas intrigas cotidianas costumam ficar escondidas sob o manto do silêncio ou do risinho fácil e pueril.

Ainda no terreno fértil das muitas referências de que se alimenta o autor, é possível ver sobressair o espírito das vanguardas, da contracultura, que nos remete a um Glauber Rocha e ao seu Cinema Novo, mas que, também, passa pela nostalgia do bom mocismo do iê-iê-iê, da Velha Guarda e do *rock-and-roll*, enfim, que flerta também com o Brasil do tempo da brilhantina, dos fuscas, dos Opalas e dos bailes de debutantes. Back, criador do seu tempo, trata desse universo revelando a hipocrisia das relações humanas, chamadas hoje por Zygmunt Bauman de líquidas, acrescidas, em seu caso, por relações repletas de casos, traições, desvarios, enfim, toda sorte de gente interesseira, mesquinha, drogada, sofrida, perturbada – e felizmente divertida.

Raras vezes Back apela à piada gratuita. Trata-se de um texto em que, apesar de tentar mais mostrar do que ocultar, e não ser exatamente sutil, há narrações com muita *mise-en-scène*, falso *glamour*, espécie de *noir underground* à luz do dia, que não apela para o anedótico fácil, nem cai na estereotipia, mesmo quando o narrador de alguns desses contos ri da elite emergente que persegue e inveja o suposto refinamento da aristocracia que, por sua vez, ri dos excluídos.

Se *O himeneu* se destaca por narrações simples, enredos breves, enxutos e sem volteios e subterfúgios linguísticos, também há em quase todas as narrativas um teor irônico que perpassa as descrições. Isso porque, mais do que excitações, a intenção parece ser

revelar embustes, hipocrisias, cinismos e relacionamentos repletos de mentiras.

De qualquer forma, em tempos como este, um 2020 marcado pela prática de grupos extremamente conservadores, que parecem propor uma caça às bruxas similar ao macarthismo (onda da extrema direita norte-americana que acusava artistas e intelectuais supostamente contrários à moral e à tríade “tradição, família e propriedade”), nada mais atual e apropriado do que um livro como este, que explora o comportamento humano a partir dos seus muitos desejos, sonhos e delírios.

O himeneu revela muito do tempo sombrio que estamos vivendo. São sete histórias sobre o cotidiano e relações humanas carregadas de prazer, mas, também, de dor, sortilégio e subterfúgio, como é o caso de “Madá 7.0”, história cujo narrador rememora uma antiga paixão, enquanto se depara com o envelhecimento, a perda e a degenerescência física inevitáveis. Já “Os peitões de Jane Russel” segue o modelo gráfico e estilístico de um roteiro de longa-metragem. A ideia é homenagear o cinema e suas divas à *La dolce vita* ou o puro *Cinema Paradiso*, filme italiano que mantém conexão com o sonho, mas, igualmente, com a perda, a melancolia do avançar dos anos – eis uma das senhas de entendimento desses textos: Back embaralha o tempo todo as forças de Eros e Tânatos (Sigmund Freud). Segundo a Mitologia Grega, existe uma clássica desordem entre essas duas pulsões – Eros, o Deus do Amor; e Tânatos, da Morte.

Embora haja muita sensualização, termos e descrições de órgãos sexuais, é bom que se diga que há também em *O himeneu* uma melancolia renitente que gira em torno não apenas das pulsões do amor, do sexo e da morte, mas também da sôfrega busca do “paraíso perdido” (a infância). Daí vir à mente o fato de os narradores desses

contos, antes de serem *alter ego* do autor (o que pouco importa), parecerem realçar o “garoto amarcordiano” (*Amarcord*, de Federico Fellini), jovem imberbe, menino/adolescente que se encontra na transição à idade adulta, ávido por se libertar da educação castradora que o proibiu de exercer plenamente sua sexualidade.

Mas a garota também é contemplada, pois alguns textos se referem a moças lindas, sorridentes, puras e igualmente desejadas. Qual *Engraçadinha* (Nelson Rodrigues), o conto “Menina linda” retoma esse tempo perdido – e nunca reencontrado; assim também age Lívio, do conto “Antes das cinco”. A realidade parece sempre *engolir* os narradores de *O himeneu*; por isso, eles/as contam em detalhes tudo o que lhes acontece (pormenores, descrições, atos sexuais etc.), tão absurda e risível é a condição humana.

Ao narrar essas peripécias, o autor realiza uma literatura de teor coloquial, direta, concisa, por vezes dura, mas que reverbera e empodera o falar popular com suas piadas, seu escárnio, expressões, ditos e provérbios sem nenhum escamoteamento. É por isso que os personagens de *O himeneu* evitam o asséptico e não dispensam o feio, o risível, o sujo, o grotesco. Ou seja, a linguagem do livro é explícita, a fim de dar conta do sexo explícito, mas, sobretudo, das fantasias e desejos desfiados pelo rosário backiano de confissões de moçoilas pudicas e rapazes púberes sem meio termo, as quais revelam a psiquê brasileira de como funcionam as relações sexuais, sob o pesado manto das nossas convenções religiosas e familiares.

Nada em *O himeneu* é gratuito ou feito para chocar. Isso porque o ar de revelação (denúncia?) paira além do escracho, do erótico, do pornográfico e do anedótico, uma vez que há descrições que estão aí para expor o outro lado do desejo: vide Gore Vidal, em seu ensaio “Sexo é política” (*De fato e de ficção*). Pelo menos, aparentemente, é isso o que Sylvio Back parece nos dizer o tempo todo: sexo é política.

O testemunho das musas

Quase poesia: talvez abismo, de José Adriano Alves

Verônica Filíppovna*

Em meio a tempos turbulentos, quando tudo parece fora de ordem, quando tudo parece absurdo, quando uma confusão de palavras e sentidos ganha cada vez mais força, e o desencantamento com o mundo parece fato consumado, *Quase poesia: talvez abismo* (2018), quarto livro de poemas de José Adriano Alves, desperta nossa atenção para a necessidade de “ser inteiro em tudo o que se faz” (p. 89). Apesar das incertezas, dos alaridos e da sensação de que tudo grita “não”, é possível dizer “sim!” à vida.

De modo simples e direto, sem tendência a experimentalismos, *Quase poesia: talvez abismo* conduz o leitor à reflexão de que “a poesia não tem porquê. Ela é” (p. 19). A poesia, força plástica e vivificante, está em todos os lugares, embora raras vezes estejamos atentos para percebê-la na simplicidade da sua presença. Menos como arroubos, idílios, paixões, ações arbitrárias e desmedidas, e mais como clamor de plenitude e silêncio, a poesia, retomando as palavras de Adriano Alves, é o que “põe o dia pro infinito” (p. 43) e lança o homem – cada um de nós – rumo a um sentido.

Conciliando prosa e poema – resguardando a poesia na sua instância criativa –, Adriano Alves acolhe “a palavra herdada” (p.

* Doutora em Teoria da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

40) e, tal qual andarilho, “num vagar solitário” (p. 25), coloca-se na fronteira da linguagem, do mundo, na dimensão da própria existência. Para ele, “o mistério da vida está no inesperado” (p. 20). Ao integrar-se à poesia, prescindindo de conceitos, o poeta percebe que a realização concreta da vida – abraço de situações díspares, de realidades opostas, de caminhos que são ao mesmo tempo selvagens e tênues – “vale mais que uma ideia” (p. 89). Pois vida – um salto no abismo.

Sem colocar os sentidos à flor da pele, com uma linguagem límpida e ritmada, Adriano Alves aventura-se na “procura / do rito primevo” (p. 40), na medida em que arrisca um salto para dentro da própria vida, para dentro de uma vida possível de ser vivida. Todavia, aqueles que hesitam em dar o passo derradeiro abrem mão de se lançarem na experiência do salto. “O homem que viu o abismo / [...] viu ali o seu destino” (p. 55). E isso assusta.

Sobre a experiência do salto, lemos em um dos tercetos:

Salto no escuro

A isso dizemos poesia

A isso chamamos vida.

(p. 30)

A imagem do “salto” é questão tanto de poesia, quanto de vida. Questão de poesia na medida em que esta realiza uma experiência com o essencial, com a participação na dinâmica da realidade. E, também, questão de vida porque suscita um movimento contínuo de invenção. Em *Quase poesia: talvez abismo*, poesia e vida estão entrelaçadas; são criação e recriação, lugar de encontro, construção de sentido – que conduzem o homem à ação.

Apesar de “livre de contar sílabas e rimas, / o poeta escreve o verso inspirado” (p. 77). Escrever “o verso inspirado” não significa abrir mão do trabalho. Não se trata de fazer uma escolha: ou rigor, ou vigor. Ambos estão um no outro, um dentro do outro, em um mesmo gesto. Isso significa que a criação poética estabelece uma posição paradoxal: ao mesmo tempo que o poeta é tomado por um instante de descoberta e revelação, há a necessidade de trabalhar cada palavra, a cadência, o sentido poético como um todo.

Importante ressaltar a proximidade entre poesia e pensamento, que se desvela ao longo do livro, através de uma relação dialógica que não coloca como questão a natureza da poesia. Perguntar pela natureza da poesia é secundário, tardio, posterior à exclamação, ao fascínio, ao transbordamento e à plenitude vital que um aceno poético provoca e torna presentes, de modo implícito ou explícito, questões inerentes à condição humana. Porém, não se trata de especulações metafísicas, teorias abstratas, conceitos filosóficos, tom pesado ou jargões. Trata-se de um trabalho realizado com a trama da linguagem e com a sensibilidade de perceber que “uma nota compõe o silêncio” (p. 17) e se doa como possibilidade, como presença.

Falatórios e alaridos não participam da aventura poética de Adriano Alves com as palavras. Seus versos têm um canto transparente. Quanto mais silencia, mais centrado e concentrado na medida da poesia. E, em silêncio, o poeta – “diz como quem cala / o que não é percebido” (p. 56) – encontra o passo e o compasso da palavra, o movimento da vida diluída em poesia. Em seu próprio dizer:

Quanto mais me silencio,
mais o canto se faz forte.
E me ponho a pensar nesse abismo:

palavras desconhecidas.
Entre o escrito e o sacrifício,
canta a cigarra o seu ofício.

(p. 21)

Em *Quase poesia: talvez abismo*, há uma profusão de imagens: o relógio, o branco, a água, a confissão, a dor, o tempo, a espera. Vida e morte. Horizontes sedentos de epifanias. Essas imagens têm “o peso / que define bem a vida” (p. 57) e – sutilmente – fazem ressoar suaves gotas de melancolia misturadas à ironia. Outra característica é a ausência de erudição. Adriano Alves aposta no popular, no significado livre e concreto das palavras, no cotidiano, na vida que singra mares absolutos, infinitos.

Há de se chamar atenção também para a imagem mítica da musa, que se aproxima do poeta ordenando-lhe o canto. Um canto que fecunda a memória e pede para ser ouvido em quietude. Adriano Alves, “como cego sem o guia”, segue ao encontro com o “incerto que se anuncia” (p. 63) e, sem titubear, inicia sua navegação em mares de palavras plasmadas em poesia. É o que nos leva a pensar a última estrofe do poema “Musa”:

Vejo a folha e inscrevo teu nome, musa
feroz. Doando o coração pro livro
nesse sangue que escorre do tinteiro.

(p. 63)

Como podemos observar, trata-se de uma estrofe rica em imagens poéticas; entretanto, irei deter-me apenas em uma: o coração. Para o poeta, a poesia está no coração, e o sangue que circula

nas suas veias “escorre do tinteiro” do seu peito para as artérias do poema, doando uma pequena parte da sua vida. Nessa pequena parte – toda a vida. Coração é o que impulsiona o homem, é o que gera frenesi; desde o coração, elã vital, é que musa e poeta se harmonizam. Absurda é a musa de Adriano Alves.

Ao auscultar o coração, como “poeta no mundo” (p. 103), Adriano Alves acompanha o que a musa, em ritmos candentes, pontua. Ele se lança, em meio a sol a pino, em uma navegação de alto-mar, compreendendo a poesia como um “mundo dentro de outro mundo” (p. 18). Talvez pássaro solto, canto. Possivelmente destino.

Quase poesia: talvez abismo – prelúdio de um mundo no qual a poesia, amálgama de vida e pensamento, é o exercício mais profundo não só do poeta, mas também do próprio homem. Um livro que pede a seu leitor que penetre no “jardim deserto de uma casa sem enfeites” (p. 27). E, ao entrar nesse jardim, se deixe tomar silenciosamente por ele, pois o sentido da poesia só se realiza em plenos e vastos silêncios.

10 mulheres, 10 poetas do *Slam*

Empoderamento feminino, de Meimei Bastos (org.)

Mario Cesar Newman de Queiroz*

“Fala do Corifeu

– Ah! Dentro de poucos instantes o palácio
do rei Penteu vai abalar-se, vai ruir!”

(Eurípedes)

Com o título de *Empoderamento feminino* (2019), produção S.L.A.M. Cultural, publicado pela Autonomia Literária, com prefácio de Renata Dorneles e organização de Emerson Alcalde, chega ao público leitor essa antologia de dez nomes da poesia *slam*. Dez mulheres, dez poetas. Prefiro essa palavra “poeta” como de todos os pertencimentos, sem flexão de gêneros, sem qualificativo sexual, ressoando a antiga tradição religiosa pagã da palavra poética iluminada que nos vem de um território sagrado, através de um delírio, de uma possessão, de uma memória divina e coletiva, de uma memória que é deusa: “Celebra à eterna Lua de extensas asas, Musas de doce canto” (“Hino homérico à Lua”, Pajares: 1988, 307).

Transposta para a forma escrita, na folha impressa, é sensível a perda de potência que a poesia sofre, quando construída na (e não apenas feita para a) performance, na batida do

* Professor associado do Departamento de Letras e Comunicação da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ).

slam. Um poema *slam* não é apenas um texto, tampouco um texto declamado. É um complexo de realizações que, por mais ensaiadas, não são repetíveis; um acontecimento em que a participação do público também pode ser forte componente. Poesia da esfera da possessão divina é o que o prefácio de Renata Dorneles parece nos dizer com seu entusiasmo: “esse movimento cultural me retira do lugar de mera espectadora e me faz sentir pertencente a esses espaços” (2019, 5). A poesia *slam* é sempre uma proposta de acontecimento coletivo, contrária ao que predomina na recepção solitária e silenciosa da poesia escrita e impressa. É evidentemente um agenciamento coletivo que transforma as afirmações muito cheias de “eu” em superação à individualidade, em prol de um “eu” que é coletivo. Daí a frequência, na menção à história, de expressões “minha história” (Meimei Bastos, 13; Lilian Araujo, 44), “historinha bosta” (Monique Martins, 39) e “nossa história” (Lilian Araújo, 49; Mariana Félix, 57).

E, mesmo quando não há a palavra história, são poemas que percorrem histórias individuais, que refletem dramas coletivos, ou evocam memórias ancestrais que se espalham no corpo coletivo em nomes que reconhecemos e celebramos como ícones de resistências e de belezas minoritárias que nos tornam mais singulares no mundo.

A justiça de Xangô nunca falha
Que nossos ancestrais nos conduzam sempre
Para o caminho do embate e da sabedoria
Adelina, Clementina, Dandara, Anastácia, Cláudia,
Carolina, PRESENTE!

(Araújo: 2019, 47).

Histórias que se tornam assim História contra diversas opressões remarcadas no cotidiano: o machismo, o falocentrismo, o racismo, a pobreza, a exclusão social, a exclusão cultural, da polícia, dos homens, dos espaços urbanos, do trabalho, do desemprego, do heteronormativo, da religião... “Entenda que se somos feminazis / Os homens são a igreja católica!” (Félix: 2019, 61). Se há muito de panfletário na poesia *slam*, em que explode o desabafo, há muito espaço de criação imagética, vocabular: “E poesia falada / Não tem remuneração” (Conceição: 2019, 82), ou do humor advindo da condição trágica da dor: “Não guardo mais minhas flores na estufa” (Midria: 2019, 91), sempre se estabelecendo a tensão entre o imagético construído na palavra e o feito/efeito em performance.

Apresentada assim, essa antologia poética nos põe de pronto duas questões: a da literatura menor, conforme destacam Deleuze e Guattari, e a da performance, de acordo com Paul Zumthor.

Palavra-performance

A fixação em texto escrito desses “textos” poéticos retoma a dificuldade pertinente aos estudos da poesia arcaica e clássica gregas. Os poemas de Baquilides, Arquíloco, Safo eram musicais, performativos. O que deles nos restou foram as palavras em alguma base material (papiro, pedra, pergaminho...) transcritas por escribas e copistas. A distância do texto em performance para o texto escrito é posta por Paul Zumthor para tratar sobre as diferenças da recepção da poesia no mundo moderno industrial e no mundo da oralidade anterior ao industrial, cujo primeiro ponto de observação se dá no mundo medieval. Em *Performance, recepção e leitura* (2007), Zumthor cita uma divisão pensada por Antonin Artaud entre poema “gramaticalmente realizado” e “verbalmente

realizado”: entre aquilo que é dominado pelo campo da escritura, da lógica da palavra escrita, e o que é, em Artaud, referido ao teatro, “palavra ilegível”, “anterior à escritura”, em que “o signo não se separou ainda da força” (Zumthor: 2007, 61). E, pouco adiante, Zumthor salienta o caráter de resistência das formas de “expressão corporal dinamizadas pela voz” contra a imposição do modelo de uma “brutal sociedade de consumo” sobre diferenças culturais (p. 62): “A poesia branca e masculina que eu lia na aula de literatura” (Midria: 2019, 97).

O espetáculo da poesia *slam* oferece uma resistência e um deslocamento para uma “neovocalidade” (Zumthor: 2007, 67). Mudança de paradigma do modo como o público recebe a obra por efeito de gerações já nascidas no convívio com novas mídias e novas possibilidades de preservação? Sim e não. Se o livro arquiva e preserva o texto escrito, significante ou escriturável, nem a gravação, nem a filmagem dão conta da pura presença da performance. Insiste Zumthor, “a performance é ato de presença no mundo e em si mesma. Nela o mundo está presente” (2007, 67). “Peraí? Tá ouvindo esse som? / Se liga! É o *beat* do seu coração, essa batida orgânica que te dá a direção” (Duarte: 2019, 103).

Literatura menor

“É sempre um agenciamento que produz os enunciados” (Deleuze & Parnet: 2000, 65). Deleuze afirma que a unidade mínima do enunciado não é a palavra ou a ideia, nem o conceito ou o significante, mas o agenciamento. E esse agenciamento é sempre coletivo. Então em que se distingue um “enunciado qualquer” de um enunciado em uma “literatura menor”? Pois anos antes, em *Kafka, por uma literatura menor* (1996), Deleuze e Guattari consideravam essa característica

de “agenciamento coletivo” pertinente ao engajamento político da literatura menor.

Por literatura menor, como a apresentam os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, não se compreende uma hierarquia de qualidade inferior a uma “literatura maior” (sendo, nesse caso, literatura maior = literatura melhor). Não à toa é sobre Kafka que tratam ao apresentarem a concepção de literatura menor. Eles insinuam o que seja literatura maior como a literatura que se quer representativa do país, da nacionalidade, da expressão de uma grande língua nacional e que acaba por assumir um papel de representante oficial. Em oposição, a literatura menor é resultante do que “uma minoria faz em uma língua maior” (Deleuze & Guattari: 1996, 29), entortando-a, fazendo-a escapar do dicionário e da gramática escolar, desterritorializando-a. A segunda característica de uma literatura menor é que nelas tudo é político: “Por que as chamas do fogo celeste / não vêm cair sobre minha cabeça?” [159-60], clama Medeia. (Eurípedes: 2003, 25); “Ah! Dentro de poucos instantes o palácio / do rei Penteu vai abalar-se, vai ruir!” [749-50], diz o Corifeu (Eurípedes: 2002, 229). Tudo é político como outrora no teatro grego; agora, porém, como ascensão do sem-voz.

A ligação imediatamente política da literatura menor é o ponto em que nela o agenciamento coletivo de origem de todo enunciado se torna específico. O agenciamento coletivo nas “grandes” literaturas tende a se mover para o individual e valorizar esse encontro de casos individuais em que o meio social serve como ambiente e fundo (Deleuze & Guattari: 1996, 30). Na literatura menor, ocorre que o caráter “coletivo” dos agenciamentos é ressaltado, evidenciado, encorpado. E toda palavra se torna eletrificada pelo político. Com essa percepção, Deleuze e Guattari trazem sua terceira característi-

ca: na literatura menor tudo adquire um valor coletivo. Por isso os poemas da poesia *slam*, retomamos, fazem tanto uso do pronome “eu”: “Eu cozinhei... cada mau trato!” (Félix: 2019, 54), “Eu quero a Enedina, a Viviane, a Maria Beatriz...” (Midria: 2019, 98). Esse “eu” já está fora da individualidade, já se manifesta como voz coletiva em ação política.

[Fala de Agave] Sim, esta é a verdade quanto a todas nós
 porém de mim ainda mais, pois desprezei
 fusos e lançadeiras só para aspirar
 a feitos muito altos, dedicada à caça
 com minhas próprias mãos às feras da floresta.

[1610-14] (Eurípedes: 2002, 262).

De certa forma, estar diante desse pequeno livro *Empoderamento feminino* (2019) é se debruçar sobre essas distâncias e imaginar o que as preenche em corpo, voz e performance. Mas, para além da preservação, do arquivo que a forma impressa possibilita, há também o reconhecimento de valor que a forma impressa proporciona. Ainda temos essa percepção ou presunção de que a mídia impressa, exatamente por seu caráter de preservação e custo de circulação, é testemunha também de uma seleção, de uma valorização? Na atualidade, deve ser vista essa desterritorialização do texto-performance para a base impressa como mais uma forma de adquirir visibilidade. Essa desterritorialização inegavelmente atinge um outro público e chama a atenção e a curiosidade de outros públicos para sua existência, até que encontrem a fonte. “Se vocês acreditarem em mim, serão felizes para o resto da vida!” (Fala de Valentina. Aristófanes: 1996, 97). Afinal,

SE SOU DEUSA
OU SE SOU DOR
SE SOU AUSÊNCIA OU
PRESENÇA DE AMOR

(Ana: 2019, 117).

Vem até mim também agora, e liberta-me dos
duros pesares, e tudo o que cumprir meu
coração deseja, cumpre; e, tu mesma,
sê minha aliada de lutas.

(“Hino a Afrodite”, frag. 1, Safo: 2013, 105)

As dez mulheres-poetas (Renata Dorneles também preferiu o termo “poeta”) são Meimei Bastos, Tawane Theodoro, Monique Martins, Mariana Félix, Lilian Araújo, Kimani, Laura Conceição, Mel Duarte, Midria, Pacha Ana. Ao fim do livro, há uma nota biográfica sobre cada uma delas.