

Dezembro | 2020

ISSN 1984-7556

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

24



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

ENSAIOS

CLEIRY DE OLIVEIRA CARVALHO & CÁSSIO TAVARES
ELAINE CRISTINA RAPÔSO DOS SANTOS
JÚLIA CRISTINA WILLEMANN SCHUTZ
LUCIANA PERSICE NOGUEIRA-PRETTI
RAYRON LENNON COSTA SOUSA & DIÓGENES BUENOS AIRES DE CARVALHO
RICARDO MENDES MATTOS
VERA LOPES DA SILVA
WALLYSSON FRANCIS SOARES

ENTREVISTAS

ANA MARIA GONÇALVES
por Cíntia Acosta Kütter
CASÉ LONTRA MARQUES
por Cleber da Silva Luz & Sandro Adriano da Silva
DEMÉTRIO & ROBERTO PANAROTTO

RESENHAS

MARLON AUGUSTO BARBOSA
TATIANA FRANCA ZANIRATO
W. B. LEMOS

Dezembro| 2020

ISSN 1984-7556

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

24



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

Anélia Pietrani, UFRJ, Brasil

EDITORES

Anélia Pietrani, UFRJ, Brasil

Dau Bastos, UFRJ, Brasil

Láise Ribas Bastos, UFRJ, Brasil

Maria Lucia G. de Faria, UFRJ, Brasil

EDITORES-SENIORES

Alcmeno Bastos, UFRJ, Brasil

Godofredo de Oliveira Neto, UFRJ, Brasil

Rosa Gens, UFRJ, Brasil

EDITORES-ASSISTENTES

Ricardo Vieira Lima, UFRJ, Brasil

Rodrigo Lopes da Fonte, UFRJ, Brasil

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, UFRJ, 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

Ensaio

Memória e esquecimento na poesia de Arriete Vilela

Elaine Cristina Rapôso dos Santos

15

O primitivismo em Manoel de Barros

Ricardo Mendes Mattos

55

A representação da homoafetividade na literatura infantil
a partir de *Meus dois pais*, de Walcyr Carrasco

Rayron Lennon Costa Sousa &

Diógenes Buenos Aires de Carvalho

81

A escola representada em *Enigmalião*, de Dinorath do Valle

Cleiry de Oliveira Carvalho & Cássio Tavares

115

Dois irmãos, de Milton Hatoum: versões de homem cordial

Luciana Persice Nogueira-Pretti

163

Escrita e salvação: um estudo sobre as vozes discursivas em

Diário da queda, de Michel Laub

Vera Lopes da Silva

189

Inscrições na caderneta azul:
as ficções diárias de Evando Nascimento

Wallysson Francis Soares

229

“Posso fazer uma síntese?” – “Em resumo”,
uma leitura de mundo por Millôr Fernandes

Júlia Cristina Willemann Schutz

269

Entrevistas

Ana Maria Gonçalves
por Cíntia Acosta Kütter
291

Casé Lontra Marques
por Cleber da Silva Luz & Sandro Adriano da Silva
321

Demétrio & Roberto Panarotto
329

Resenhas

O doloroso registro do sensível
O complexo melancólico, de Guido Arosa
Marlon Augusto Barbosa
351

Para todos e para ninguém: para um novo território
Antiodes, de Oswaldo Martins & Alexandre Faria
Tatiana Franca Zanirato
359

Notas, semínimas em contracanto, sobre recente poesia épica
Cantar de labirinto, de Afonso Henriques Neto
W. B. Lemos
369

APRESENTAÇÃO

Anélia Pietrani*

“Morrer não é escolher”. Essa frase foi anotada por Jacinta Passos, escritora baiana, em um de seus cadernos, quando esteve internada em um sanatório em Aracaju, Sergipe, entre os anos de 1967 e 1973. Terminamos este ano colocando em xeque nossa faculdade da razão. Alguns decidiram cuidar de si e dos outros, muitos temeram morrer e ver morrer os seus, outros preferiram escancarar a boca cheia de dentes e rir das vítimas de COVID-19: 200 mil no Brasil e 2 milhões no mundo, neste fatídico 2020.

Fechamos a 24^a edição de nossa revista neste clima de pandemia e pandemônio: aulas remotas, encontros online, incontáveis lives, calendário atrasado, coluna arrasada, ano que não termina nunca, todas as dúvidas possíveis, contendas politiqueiras, programa de vacinação ausente, certa esperança – a ciência no fim do túnel. Escolhemos, ainda, viver, enquanto esperamos. A arte, de alguma forma, participou dessa escolha.

Ensaio

Dois ensaios desta edição são dedicados à poesia contemporânea. No primeiro deles, a poesia de Arriete Vilela é estudada por Elaine Cristina Rapôso dos Santos, que discute o papel do esquecimento como tema e elemento constituinte da lírica arrietiana.

* Professora associada de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da UFRJ.

A dicção da memória não se configura apenas na lembrança e no movimento de retorno ao passado. Memória também tem contas a ajustar com esquecimento.

O ensaio seguinte trata da poética de Manoel de Barros em sua “vanguarda primitiva”, no dizer de Ricardo Mendes Mattos, ao destacar especialmente as personagens da criança, do louco, do índio, do caboclo, do poeta, cada um em sua “ignorãça”, que possibilita, segundo Mattos, “um olhar inovador e virginal sobre as coisas, atribuindo-lhes um sentido inédito calcado na ingenuidade ou na inocência”.

A criança também estará no centro de outro ensaio deste número – na análise crítica que Rayron Lennon Costa Sousa e Diógenes Buenos Aires de Carvalho fazem do livro *Meus dois pais*, de Walcyr Carrasco. Com sensibilidade e percuciência, os autores abordam a representação da homoafetividade no livro de Carrasco e mostram que também a literatura infantil não pode se eximir, neste momento de recrudescimento do conservadorismo no Brasil, dessa discussão fundamental para a literatura das minorias, o sistema sociojurídico brasileiro e a educação em prol da diversidade. Uma das cenas do livro destacada pelos autores se passa exatamente na escola – infelizmente, retratada como um espaço em que convivem a opressão e a incompreensão.

Se ainda pouco aprendemos a lição de Paulo Freire sobre uma educação verdadeiramente libertária, o ensaio seguinte, de Cleiry de Oliveira Carvalho e Cássio Tavares, pode enriquecer sobremaneira a discussão com a leitura acirrada que empreendem de *Enigmalião*, de Dinorath do Valle, ao inter-relacionarem forma estética, técnica literária e conteúdo social. Remontando ao período da ditadura militar no Brasil, esse instigante romance tematiza a violência, o

autoritarismo, os conflitos entre educador e educando, as formas de submissão e resistência no ambiente educacional, que repercutem na escola de hoje.

A violência mascarada de cordialidade é abordada no ensaio de Luciana Persice Nogueira-Pretti, que estuda os personagens gêmeos de *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, tanto a partir da verificação dos elementos de continuidade entre esse romance e *Relato de um certo oriente*, também de Hatoum, quanto da caracterização do homem nacional conforme compreendido por Sérgio Buarque de Holanda em seu conceito de “homem cordial”. Nogueira-Pretti não deixa ainda de destacar a importância do narrador e o conflito que instaura entre a continuação e a ruptura desse quadro de “cordialidade”.

O estatuto do narrador e os modos de narrar tornam a ser objeto de análise em outro ensaio deste número da revista. A construção de um diálogo entre vozes – autor, narrador, personagem, leitor – na leitura que Vera Lopes da Silva faz sobre *Diário da queda*, de Michel Laub, acende a discussão sobre o desenquadramento dos sujeitos ficcionais e empreende uma reflexão sobre o próprio fazer literário, imbricando, em última instância, “atos dolorosos de escrever” com “atos dolorosos de viver”.

Jogos de estratégias narrativas também permeiam o ensaio de Wallysson Francis Soares sobre a “literatura híbrida” de Evando Nascimento. Segundo Soares, sob o dispositivo da autoficção, o autor de *retrato desnatural: diários 2004-2007* – ou o eu que assina e data os diários – traduz, no ato da performance de si em outros/outras, a potência ética e política da literatura, lembrando a seu leitor – ou a si mesmo/a – sua condição de alteridade e reinvenção.

Assinados por M. F., os textos da seção “Em resumo” da *Pif Paf*, a primeira revista alternativa pós-golpe militar, lançada

em maio de 1964, são o motivo do ensaio de Júlia Cristina Willemann Schutz, que destaca o procedimento analítico-humorístico, a potencialidade da linguagem, a ironia da “rede de significantes comprimidos e difusos” do escritor e humorista Millôr Fernandes, em que são condensados os acontecimentos da época, a conjuntura política e social, as alusões ao autoritarismo e ao conservadorismo, as discussões profissionais, questões filosóficas e pessoais, o contexto da arte e da cultura naqueles primeiros meses sombrios dos anos de chumbo do Brasil.

Entrevistas

Para Millôr Fernandes, o livro mais importante da literatura brasileira do século XXI é *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves. Aqui publicamos a sensível entrevista concedida pela escritora à professora Cíntia Acosta Kütter, em que se destacam seu processo criativo, suas influências, seus projetos futuros e a imagem da menina de açúcar que povoou o imaginário de Ana Maria Gonçalves na criação de Kehinde, a protagonista de *Um defeito de cor*.

Entre os meses de maio e junho de 2020, Casé Lontra Marques conversou por e-mail com Cleber da Silva Luz e Sandro Adriano da Silva. Nessa troca de mensagens, Casé reflete sobre o lugar da poesia hoje, a crítica de poesia, o leitor de poesia, sua compreensão sobre a linguagem e a criação poética em forma e em conteúdo, tentando responder ao chamado de seus versos: “em hora arredia, / arar o que mais arde”.

Confabulando à distância neste tempo pandêmico, os irmãos Demétrio e Roberto Panarotto conversam sobre música, cinema e literatura. Reflexões sobre os espaços dos corpos, as ações, os sentimentos, os comportamentos, os livros que voltaram à cabeceira, as

retomadas de filmes, as estratégias pedagógicas nas aulas remotas, as estranhezas e redescobertas em um ano atípico atravessam este roteiro escrito em duas mãos.

Resenhas

Três livros tão diferentes – uma narrativa em prosa, um livro laboratório reunindo poemas de um antigo (mas não tão antigo assim) site, um épico arquivomoderno em doze cantos – são resenhados nesta edição.

Marlon Augusto Barbosa resenha o premiado livro *O complexo melancólico*, de Guido Arosa, publicado em 2019, “dedicado aos abusados e homossexuais” de uma vida “não” que tem que ser escrita para existir, claricianamente, na via “sim”. Tatiana Franca Zanirato escreve sobre *Antiodes*, de Oswaldo Martins e Alexandre Faria, também publicado em 2019. Quando os poemas ainda existiam no site Terra Território, o exercício poético já era pautado pela interferência democrática dos leitores-autores. Dez anos depois, a conjunção de poemas reflete, tematicamente, esse antigo-novo teor. A resenha de W. B. Lemos sobre *Cantar de labirinto*, de Afonso Henriques Neto, publicado em 2020, parece perguntar: como escrever hoje sobre um épico de hoje? A resposta fica no entretexto que ele nos apresenta: dos doze cantares, os doze labirintos.

ENSAIOS

REFLEXÕES DE FÔLEGO

Memória e esquecimento na poesia de Arriete Vilela

Elaine Cristina Rapôso dos Santos*

Diversas são as possibilidades de abordagem da questão do esquecimento, em sua relação com a memória. Do ponto de vista histórico, pode-se, inicialmente, pensar o esquecimento como um risco para a memória, em especial a coletiva, conforme a perspectiva apresentada por Paul Ricoeur (2007). Esse tipo particular de esquecimento configura-se como uma ameaça para a memória, porque as estratégias que participam da sua composição realizam-se por meio de dinâmicas de controle que desapossam os sujeitos do direito de narrar a si mesmos.

Pensado nessa perspectiva, o esquecimento precisa ser considerado um elemento intencional que se constrói a partir do próprio discurso, no sentido de que a primeira base sobre a qual ele se assenta está relacionada às estratégias narrativas que passam a compor o discurso oficial da história e incidem de forma decisiva sobre a memória coletiva dos grupos que este silencia. As dinâmicas que aliam esquecimento e silenciamento no plano de composição da narrativa histórica terminam por invisibilizar grupos cuja fala não autorizada pelos discursos oficiais é relegada aos devãos da memória. Surgem, assim, mecanismos de controle e exclusão que encontram seu ponto de partida nas estruturas que impõem o si-

* Doutora em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas (UFAL) e professora da Educação Básica Técnica e Tecnológica do Instituto Federal de Alagoas.

lenciamento a determinados grupos sociais cuja memória, do ponto de vista coletivo, é manipulada pelas estratégias que sustentam o esquecimento.

O esquecimento aparece, no plano histórico, como uma ameaça à memória coletiva dos grupos sobre os quais a injunção de lembrar é determinada pela mediação dos discursos oficiais, nos quais as minorias não se reconhecem, porque não se veem contempladas por eles. A posse do discurso pode ser usada, então, contra ou a favor do esquecimento e se torna, assim, palco de lutas por poder que se manifestam, de um lado, por meio da promoção da invisibilidade de alguns sujeitos; de outro, da tentativa de burlar os mecanismos de controle e exclusão para retomar o direito de narrar a própria experiência. Nessa perspectiva, o primeiro embate é provocado pela necessidade de ter a posse do discurso, conforme demonstra Michel Foucault:

[...] o discurso – como a psicanálise nos mostrou – não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é o objeto do desejo; e visto que – isto a história não cessa de nos ensinar – o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar (2009, 10).

Pensado como aquilo pelo que se luta, o discurso aparece para a crítica feminista como um instrumento de poder do qual ela tenta se apoderar, na tentativa de dar visibilidade e voz aos passados silenciados e esquecidos pelos discursos que se desenvolvem no plano da historiografia oficial. O mesmo discurso também se configura

como objeto de desejo para as mulheres escritoras que veem nele uma possibilidade de, literariamente, apossar-se do direito de dizer a pluralidade de experiências e memórias que compõem a condição feminina. Por esses dois vieses, tentar apoderar-se do discurso contra os mecanismos de dominação e exclusão que tentam silenciar as mulheres escritoras, seja no exercício da crítica, seja no da criação literária, é uma das formas pelas quais essas mulheres tentam apoderar-se do seu próprio passado, ou resgatar do esquecimento a memória das mulheres que as precederam.

Outra possibilidade de abordagem surge quando se pensa o esquecimento a partir das lacunas que ele interpõe nos textos da memória. Nesse sentido, a luta manifesta pela memória contra o esquecimento é, no fundo, uma luta contra a ação do tempo. É também por meio dele que as lembranças caem no esquecimento de onde podem ser resgatadas pela evocação do passado, a atuação da *anamnésis*. A escrita atua, então, no sentido de resgatar fragmentos da memória da rapacidade do tempo, uma vez que recorrer à memória para resgatar as lembranças denota uma constante luta contra o esquecimento e a ação do tempo: “a busca da lembrança comprova uma das finalidades principais do ato de memória, a saber, lutar contra o esquecimento, arrancar alguns fragmentos de lembrança à ‘rapacidade’ do tempo [...], ao ‘sepultamento’ no esquecimento” (Ricoeur: 2007, 48).

Transposto para o plano literário, esse ato de memória constrói um texto lacunoso, do qual emergem alguns fragmentos de lembrança que não se deixaram sepultar pelo esquecimento. Convém ressaltar que esse sepultamento, no plano individual ou coletivo, nunca é definitivo, pois os conteúdos esquecidos sempre podem voltar ao plano da história, por meio do resgate, como acontece com

o trabalho desenvolvido pela crítica feminista, num plano coletivo, bem como dos esforços que se voltam para a tentativa de lembrar os conteúdos esquecidos no plano da memória individual.

Esse jogo entre memória e esquecimento constitui-se para o ser humano, mulheres e homens, como uma das bases do seu dinamismo existencial. Uma das formas de entender essa dinâmica passa pela compreensão de que o esquecimento tem um papel fundamental para a manutenção do equilíbrio da estrutura psíquica. No nível consciente, o esquecimento nunca se realiza como um completo sepultamento, uma vez que sua manutenção depende de um constante investimento de energia que garante o funcionamento do recalque como base do aparelho psíquico, conforme apresentado por Sigmund Freud.

Nessa perspectiva, o passado aparece, também, como recusa, uma vez que ele não se deixa apreender em sua totalidade, e é essa impossibilidade de apreensão do passado em sua totalidade que dá, à poesia pautada no trabalho de revisitar a memória, um caráter lacunoso. O que não se apreende do passado é a sua parte que está sob a atuação do esquecimento. A tentativa de reviver o passado não é possível, mas a tarefa de escrevê-lo poeticamente dá-nos alguns indícios de como se constitui o texto da memória, a partir da consideração de dois aspectos: a presença das lacunas deixadas pelo esquecimento e o modo como algumas passagens são destacadas, em detrimento de outras.

O esquecimento aparece, assim, como indicativo de que a memória de quem cumpre a tarefa de voltar ao passado para recontá-lo não é confiável. Há elementos que a levam a atuar de forma seletiva e que devem ser considerados na abordagem da poesia escrita a partir da luta que essas duas categorias empreendem de forma dinâmica e constante. A tentativa de retorno ao passado coloca sempre em

evidência aqueles fragmentos de lembrança que não caíram nos desvãos da memória, nas frestas abertas pelo esquecimento. Isso se deve, para entender o fenômeno mnemônico a partir de Gaston Bachelard (2009), ao fato de que os arquivos da memória funcionam a partir da atribuição de valor positivo ao que é percebido / vivido. A esses quadros que receberam maior carga de valor, a imaginação volta junto com a memória e os tonaliza.

Embora o passado não se deixe apreender em sua totalidade, o retorno a ele se configura, para o eu lírico, como possibilidade de reelaboração de seu conteúdo, conforme se pode ler no poema de Arriete Vilela transcrito¹ abaixo:

Poema 31

Bastam-me dez passos
à margem do que sou,
e reconstroem-se-me as veredas:
reinvento, então, a imperiosa
flor do teu prazer:
dominadora flor,
orvalhada sob a chama
de todos os querer.

Bastam-me dez passos
para dentro da minha eternidade

¹ Todos os poemas de Arriete Vilela citados neste ensaio foram transcritos de sua *Obra poética reunida*, publicada em 2010. A partir desta citação, eles serão indicados apenas pelo número de página.

provisória,
e ressurgem-me os vazios:
 humílima, afago a longa barba
 de Deus e sofro por ter, às vezes,
 os gestos blasfemos da não-poesia.

Bastam-me dez passos
por sobre as dores da infância,
e reacendem-se as bondades,
os anjos reais, as palavras
singulares, os sonhos plurais:
 sou, então, fio de prata a resgatar
 uma menina na moldura e
 uma avó na ternura.

Bastam-se dez passos
de descuido,
à toa,
em perdidos suspiros de paixão,
e recaio na voracidade de mim mesma:
 cobro-me, então, a inalcançável plenitude
 da linguagem silenciosa...

(pp. 42-3)

Publicado, originalmente, no livro *Palavras em travessia* (2009), o poema é construído em torno de um paralelismo que inicia as estrofes e as coloca em uma constante relação de complementaridade. O verso inicial de cada estrofe é composto por uma metonímia (“bastam-me dez passos”) que evidencia os diversos

movimentos de aproximação ou distanciamento que marcam, ao longo do texto, a postura do eu lírico em relação ao passado. Tais movimentos sinalizam o jogo de recusa e possibilidades por meio do qual se pode vislumbrar a relação do eu lírico consigo mesmo e com suas memórias.

Na primeira estrofe, o verso que a inicia introduz um movimento que coloca em evidência uma tentativa de distanciamento que se desenvolve no sentido de afastar-se do presente. Sua principal consequência é o estabelecimento de um contato com o passado para, mais do que simplesmente revisitá-lo, reinscrevê-lo: “bastam-me dez passos / à margem do que sou / e reconstroem-se-me as veredas”. Colocar-se à margem de si mesma, no presente, leva o eu lírico a reconstruir as “veredas” que lhe dão acesso ao passado.

A memória aparece, nessa estrofe, nessa metáfora. Tratar esse tema, por meio da imagem apresentada, permite pensar como se estabelece a relação entre o passado e o presente, bem como entre a memória e o esquecimento. As “veredas”, que precisam ser reconstruídas, aparecem, no texto, como sulcos que o esquecimento abriu nos caminhos da memória e se materializam no poema a partir do apelo lançado pelo eu lírico no presente, reiterando, segundo Henri Bergson, que “é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde” (2006, 179).

Essa resposta traz à tona uma lembrança relacionada ao desejo. O modo como ela aparece no texto é significativo para pensar o esquecimento, uma vez que a lembrança à qual o eu lírico se refere aparece como uma reinvenção: as lacunas deixadas pelo esquecimento são, então, preenchidas pela imaginação. Assim, com a lembrança auxiliada pela imaginação, o desejo ressurge no nível consciente e é marcado por um processo de reinvenção, que se materializa no plano

da linguagem com a construção de uma metáfora que evidencia a complexidade desse sentimento.

Falar da lembrança em termos de uma reinvenção traz um elemento importante para a consideração das relações que se estabelecem entre presente e passado, uma vez que este é reelaborado pela atuação da memória. No poema, o desejo, retomado pelo trabalho de rememoração, não se revela de forma fiel à experiência vivida. As lacunas abertas pelo esquecimento, por meio da atuação do recalque, criam veredas que a memória percorre para alcançá-lo, reconstruí-lo, reinventá-lo. Nesse processo, ele se torna acessível ao consciente pela mediação da palavra poética, que cria metáforas para ressignificá-lo, a partir da imagem da “imperiosa flor do teu prazer”.

Sobre a flor que se associa ao prazer, recaem significados cujas relações de sentido são paradoxais: “dominadora flor, / orvalhada sob a chama / de todos os querereres”. É assim que se associam à sua construção significados que jogam com o peso e a leveza das palavras, pois a flor que é “dominadora”, por outro lado, aparece “orvalhada”. Por tratar-se de uma tentativa de dizer o prazer a partir da imagem da flor, enquanto metáfora que estrutura toda essa parte da estrofe, a poeta cria um choque semântico ao unir elementos que pertencem ao campo do desejo e da flor. Dessa junção, estabelece-se um paradoxo que expressa a ambiguidade do desejo e da linguagem que se volta poeticamente para ele: o prazer é flor “orvalhada sob a chama / de todos os querereres”. O desejo, então, é aquilo que, ao mesmo tempo, orvalha e inflama a flor.

Conforme já mencionado, o poema é composto de um paralelismo que inicia as suas estrofes e estabelece movimentos de aproximação ou distanciamento nos quais a memória do eu lírico se

(re)vela. Assim, a segunda estrofe também apresenta uma tentativa de distanciamento do presente: “bastam-me dez passos / para dentro da minha eternidade / provisória / e ressurgem-se os vazios”. O movimento que se estabelece na primeira parte dessa estrofe implica mais uma tentativa de distanciamento do presente, a partir de apelos lançados na direção do passado. Diferentemente do resultado obtido na primeira estrofe, nessa não se opera nenhuma reinvenção das lembranças. Ao voltar-se para dentro da sua “eternidade provisória”, o eu lírico depara-se, apenas, com o ressurgimento dos vazios, com os conteúdos apagados pelo processo de recalque.

Na primeira estrofe, o apelo lançado ao passado encontra eco na reinvenção do desejo, a lembrança é reinventada pela palavra poética, que cria metáforas para protegê-la, enquanto finge revelá-la. Do desejo vivido, apreendemos apenas as metáforas que reinventam conteúdos da memória aos quais não se tem acesso de forma direta. Já na segunda estrofe, a tentativa de retorno lança um apelo que fica sem resposta: ressurgem os vazios.

Tanto a reinvenção dos conteúdos do passado quanto o ressurgimento dos vazios podem ser entendidos a partir da consideração de que o recalque, enquanto mecanismo de defesa² que institui o inconsciente, impede que os conteúdos capazes de provocar dor/desprazer tornem-se acessíveis ao consciente. Eles permanecem, então, esquecidos, por isso a reelaboração de algumas lembranças é a principal base para a construção dessa poesia. Trazer a noção de

² “A noção de recalque conserva fundamentalmente, no texto de 1915 que lhe é consagrado, a aceção definida acima. ‘A sua essência consiste apenas no fato de afastar e manter a distância do consciente.’ Neste sentido, o recalque é às vezes considerado por Freud um ‘mecanismo de defesa’ em especial ou então um ‘destino da pulsão’ suscetível de ser utilizado como defesa” (Laplanche e Pontalis: 2000, 431; grifos do autor).

recalque, conforme apresentada por Sigmund Freud, para o contexto dessa discussão, permite compreender por que, muitas vezes, a tentativa de retorno ao passado é frustrada pela imposição do esquecimento. Nessas ocasiões, em que o passado revela-se apenas como recusa, restam, ao eu lírico, apenas “os gestos blasfemos da não-poesia”.

A terceira estrofe, por sua vez, é marcada por um movimento que reaproxima o eu lírico do tema da infância: “bastam-me dez passos / por sobre as dores da infância / e reacendem-se as bondades, / os anjos reais, as palavras / singulares, os sonhos plurais”. É importante ressaltar que essa reaproximação da infância só é possível pela sublimação³ das dores que ela provocou. Passar “por sobre as dores da infância” é a única possibilidade que permite a retomada dos seus conteúdos. Sublimados, eles voltam a, poeticamente, atuar sobre o presente, ao reacender “as bondades”, “os anjos”, “as palavras singulares” e “os sonhos”.

Feito esse percurso, o eu lírico pode, então, resgatar os conteúdos da memória que lhe são mais caros: a sua própria infância e a avó. Por se tratar de uma infância marcada pelas dores, seus

³ “Processo postulado por Freud para explicar atividades humanas sem qualquer relação aparente com a sexualidade, mas que encontrariam o seu elemento propulsor na força da pulsão sexual. [...] O termo, introduzido por Freud em psicanálise, evoca ao mesmo tempo o termo ‘sublime’, especialmente usado no domínio das belas-artes para designar uma produção que sugira a grandeza, a elevação, e o termo ‘sublimação’, utilizado em química para designar o processo que faz passar um corpo diretamente do estado sólido ao estado gasoso. Freud, ao longo de toda a sua obra, recorre à noção de sublimação para tentar explicar, de um ponto de vista econômico e dinâmico, certos tipos de atividades alimentadas por um desejo que não visa, de forma manifesta, a um objetivo sexual: por exemplo a criação artística, a investigação intelectual e, em geral, atividades a que uma dada sociedade confere grande valor. É numa transformação das pulsões sexuais que Freud procura a causa última destes comportamentos” (Laplanche e Pontalis: 2000, 494).

conteúdos estão propensos ao esquecimento, por meio do recalque, conforme a perspectiva de Sigmund Freud. O acesso a eles dá-se, então, através de um trabalho de resgate que, no poema, é apresentado pela metáfora do “fio de prata”. Este traz à tona “uma menina na moldura e / uma avó na ternura”. A caracterização da “menina” e da “avó” é importante para compreender esse retorno, uma vez que essas imagens apontam, principalmente, o resgate não da infância real, mas da infância emoldurada pela atuação do tempo, da memória e da sublimação.

Todas as estrofes analisadas até aqui têm, em comum, o fato de que se desencadeiam, nelas, movimentos de afastamento do presente e de consequentes tentativas de retorno ao passado, mesmo quando ele se dá como recusa ou precisa ter seus conteúdos reinventados. A última estrofe, por sua vez, retoma o tema apresentado na primeira, o desejo, mas se constrói num sentido diferente do que foi exposto nas estrofes anteriores. Aqui, “os dez passos” que, antes, metonimicamente, apontaram o caminho de retorno ao passado, ganham um novo significado e passam a se referir ao presente. São, pois, “passos de descuido, / à toa / em perdidos suspiros de paixão, / e recaio na voracidade de mim mesma”.

“Os suspiros de paixão”, aos quais o eu lírico é levado por seus descuidados passos, retomam o desejo presente na primeira estrofe do poema, num movimento circular que caracteriza o poema, conforme já abordado por Octavio Paz (1972), para quem o retorno que essa circularidade implica é também recomeço, recriação, introdução de novos significados na tessitura do poema. No caso dessa (re)abordagem do desejo, a “dominadora flor”, que o caracteriza no início do poema, sai de cena. Em seu lugar, aparecem “perdidos suspiros de paixão”, que são alcançados por meio

do descuido de quem se permite caminhar sem reservas em busca de seu próprio prazer.

O resultado dessa caminhada é percebido nos versos: “e recaio na voracidade de mim mesma: / cobro-me, então, a inalcançável plenitude / da linguagem silenciosa...” Diante de um possível exercício de liberdade que se volta para a realização do desejo, o eu lírico é acometido pelo peso de uma estrutura machista que não delega essa liberdade às mulheres. Convém ressaltar que esse peso já foi apresentado de forma velada, na primeira estrofe, quando o “teu prazer” (referindo-se ao sujeito de quem o eu lírico fala) é caracterizado como uma “dominadora flor”. Aqui, entregar-se ao prazer é atitude que faz o eu lírico recair em sua própria voracidade e cobrar a si mesma “[...] a inalcançável plenitude / da linguagem silenciosa...”

O poema fecha, assim, o seu círculo. Ao se referir à circularidade, Roberto Lima destaca que “há no poema lírico uma manifestação singular do tempo, mimetizada pela própria linguagem que parece desconhecer a linearidade do tempo histórico” (1997, 13). Para o autor, a circularidade que caracteriza o poema lírico manifesta-se na sua própria linguagem e pode ser entendida como um traço recorrente na composição do tecido literário. Sua fala encontra ressonância na poesia de Arriete Vilela, uma vez que, como esta leitura indica, o poema que se volta para a abordagem do passado distancia-se da perspectiva linear do tempo histórico e se constrói por meio de movimentos de avanço e retomada nos quais o fim abre, sempre, possibilidades para um novo começo. Esse também é o movimento que se estabelece no poema que segue, publicado, originalmente, no livro *Palavras em travessia* (2009):

Poema 70

Traço escadas/escalas que se movimentam
ora em direção à lua – sonhos, fantasias –,
ora para o verde lodo da cacimba – dores, memória –,

como se no olhar houvesse a ponta
afiada/afinada do lápis,
que me vai registrando como um ser
retorcido/retecido
pela linguagem.

Traço escadas/escalas para me sentir, eu mesma,
degrau nos próprios desvãos,
pois sou história sem história,
simbólica carne de palavras.

(p. 86)

A aproximação sonora e semântica, no primeiro verso do poema, permite que o eu lírico aproxime as palavras “escadas” e “escalas” para introduzir um trabalho que o coloca em contato com o futuro e com o passado. A mão traça as escalas/escadas que o conduzem, então, “em direção à lua – sonhos, fantasias”, ou levam seu olhar para o fundo da cacimba, na direção do “verde lodo da cacimba”, das “dores” e da “memória”. Esse gesto estabelece um duplo movimento por meio do qual o olhar se volta para cima, para a “lua”, e, ao mesmo tempo, para baixo, para dentro de si.

“O verde lodo da cacimba” é a metáfora que prepara a leitora e o leitor para o contato com os conteúdos da “memória” e as

“dores” que marcam o retorno a eles. A imagem da cacimba aparece de forma recorrente na poesia de Arriete Vilela, como um espaço associado à memória da infância, conforme se pode perceber na leitura de seus poemas e, em especial, no livro de contos *Grande baú, a infância* (2003).

Olhar e escrever são, no poema, exercícios que se voltam para a compreensão de si como um ser que se constrói por meio da linguagem. Essa ideia, presente na segunda estrofe do poema, é introduzida pelos versos que aproximam essas duas ações, a partir da referência ao lápis: “como se no olhar houvesse a ponta / afiada / afinada do lápis”. A aproximação que se estabelece entre os dois adjetivos, pela sonoridade das palavras afiada e afinada, pode ser entendida como um elemento que aponta para a construção do poema pela ação da mão e do olhar.

Para elucidar o modo como esse tema é considerado na leitura do poema em análise, é necessário evidenciar as relações que se estabelecem entre o olhar e o conhecimento. Segundo Marilena Chauí, “olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si” (1988, 33). Pensar essa duplicidade que caracteriza o olhar é pertinente para a continuidade desta discussão, porque, como apresentado no poema, olhar e escrever são gestos que se correspondem a ponto de elementos que pertencem ao campo semântico da escrita serem associados ao campo semântico do olhar. Esse traço do poema introduz, nesse texto, a metalinguagem que caracteriza a poesia arrieteana.

Marcadamente metalinguística, a obra arrieteana pensa a si mesma à medida que também pensa sobre o mundo, pela elaboração de um olhar que se coloca de forma dupla, fazendo do texto um “objeto olhado e olhante”, conforme a perspectiva de Roland Barthes

(2007). Por esse viés, os adjetivos que caracterizam a ponta do lápis/ olhar que escreve novos sentidos para o mundo colocam-nos em contato com uma poesia que se quer “afinada” e, ao mesmo tempo, “afiada”, precisa na sua forma de registrar um ser que se reconhece “retorcido/retecido pela linguagem”.

O processo de construção poética da obra arrieteana desenvolve-se, principalmente, no sentido de apontar a literatura como uma possibilidade de reescrita da vida das mulheres que habitam seus poemas. Dessa forma, a linguagem, na ponta do lápis, retorce e retece os conteúdos que são apreendidos pela memória, conferindo-lhes um novo lugar na realidade. Esse é um processo constante, no qual se realiza a tentativa de reconstrução do vivido, a partir da reelaboração dos conteúdos que provocaram dor. A poesia adquire, nesse contexto, um significado muito importante para o modo como a autora apresenta, em seus textos, a relação com o passado, uma vez que se configura como uma via por meio da qual as dores são sublimadas.

A terceira estrofe do poema reafirma essa possibilidade de leitura, ao passo que retoma, para ressignificar, a ideia apresentada na primeira estrofe. Assim, as “escalas/escadas” que conduziam tanto à fantasia quanto ao passado, marcado pelas dores, às margens da cacimba, agora, direcionam-se para o presente. Nele, a mulher que fala nesse poema pode se sentir “degrau nos próprios desvãos”, reconhecendo-se como “simbólica carne de palavras”.

As imagens criadas nos poemas estudados permitem, dentre outras possibilidades de leitura, perceber, no eu lírico, a presença de mulheres em constante retorno ao passado, na tentativa de perscrutarem os conteúdos da sua memória, principalmente aqueles que provocaram dor. Destaca-se, então, a tentativa de ressignificá-

-los e se reinscrever na tessitura do texto poético. No entanto, tal busca, muitas vezes, é impossibilitada, porque o passado, por meio da atuação do recalque, não se deixa apreender em sua totalidade. Evidenciam-se, assim, os limites da memória, confrontada com o esquecimento.

Nesse jogo que se estabelece entre o desejo de lembrar e a impossibilidade que o esquecimento, pela via do recalque, impõe, deparamo-nos com mulheres conscientes de que a tentativa de transpor os conteúdos da memória para o plano da linguagem é uma tarefa difícil. A imaginação interfere nesse processo, na tentativa de preencher as lacunas presentes na memória, conforme se pode ver no poema abaixo, publicado em *Palavras em travessia* (2009):

Poema 80

Garimpo palavras
para distinguir o real
da invenção e da memória.

Não é fácil.

Por isso, legitimo-me em cada olho d'água,
em cada broto de planta,
em cada pisco de estrela,
em cada desdobro de onda,
em cada faiscação amorosa de olhos.

Alegre,
migro para a flor noturna

e levo comigo apenas o candeeiro
com a chama da infância
e dos amores suaves.

Contraditória, porém,
e lacunosa – embora cumulada de desejos minados –,
emaranho-me aos aros de ferro
com que cada palavra garimpada
desvela os próprios significados,
suas armadilhas,
seus espantos e ferocidades.

Garimpo palavras
no deserto em flor, sob as estrelas,
e em fios de sisal, sobre o abismo.

(p. 100)

O poema inicia-se com uma busca que permeará toda a sua construção: “garimpo palavras / para distinguir o real / da invenção e da memória”. A estrofe curta, composta apenas dos três versos citados, centra-se numa metáfora que traz para o texto o componente de labor que caracteriza a poesia de Arriete Vilela. Nela, o eu lírico apresenta-se como garimpeira que, em sua bateia, busca o ouro com o qual sustenta sua poesia: busca palavras.

O trabalho desenvolve-se, pois, no sentido de separar o material do qual se servirá para a construção do texto daquilo que não será usado. Para isso, instaura-se uma tentativa de distinguir, por meio do garimpo das palavras, “[...] o real / da invenção e da memória”. Esses são componentes que interferem diretamente no modo

como o real é apreendido, já que, no texto literário, a ressignificação da realidade acontece em uma ação conjunta entre o trabalho de invenção e os conteúdos da memória, em sua constante luta contra o esquecimento.

Como o eu lírico afirma na segunda estrofe do poema, essa tarefa “não é fácil”, pois esbarra nos obstáculos impostos pelo esquecimento. Diante da dificuldade de empreender seu intento, o trabalho com as palavras realiza-se, sobretudo, a partir de fragmentos / lampejos de memória, que são apresentados na terceira estrofe do poema: “por isso, legitimo-me em cada olho d’água, / em cada broto de planta, / em cada pisco de estrela, / em cada desdobro de onda / em cada faiscação amorosa de olhos”. Impossibilitada de acessar um real que não esteja impregnado da invenção e da memória, o eu lírico legitima-se com os fragmentos que a memória lhe oferece.

As imagens que compõem essa estrofe são construídas de modo a fazer com que cada elemento apresentado encontre correspondência e reverbere em outro. Assim, há uma relação entre o “olho d’água”, no primeiro verso, e o “desdobro da onda”, no quarto; o mesmo acontece com a imagem do “pisco de estrela”, no terceiro verso, que encontra eco na “faiscção amorosa de olhos”, presente no quinto verso da estrofe. Nesse contexto, apenas a imagem do “broto de planta” não encontra correspondência nos demais versos e, por isso, permanece isolada, como a indicar que é preciso tempo para que o broto medre.

A flor, na qual a imagem do broto reverbera, só aparece na quarta estrofe do poema e é retomada na última, pelas imagens da “flor noturna” e do “deserto em flor”, respectivamente. É importante observar, então, que a retomada do broto, por meio da referência às flores, sinaliza, poeticamente, o modo como a poesia, que lança suas

raízes sobre a memória, desenvolve-se e resiste: planta que vinga, mesmo na aridez do deserto.

O conjunto dessas imagens aponta para a leveza e a fugacidade que marcam os fragmentos de memória que compõem o poema. Assim, a estrofe seguinte é construída a partir do estado de espírito que o contato com eles proporciona. Se não é fácil realizar o trabalho apresentado na primeira estrofe, o eu lírico empenha-se num novo tipo de garimpo, enquanto o desejo de lembrar incide sobre o resgate/a invenção de fragmentos de memória que podem gerar prazer: “alegre / migro para a flor noturna / e levo comigo apenas o candeeiro / com a chama da infância / e dos amores suaves”.

No seu garimpo, o eu lírico migra “para a flor noturna” e, ao fazer essa passagem, escolhe o que levará consigo: “[...] o candeeiro / com a chama da infância / e dos amores suaves”. A metáfora do candeeiro é significativa, porque permite pensar a memória em sua possibilidade de lançar novas luzes sobre a compreensão do presente. Assim, o eu lírico escolhe que tipo de luz quer lançar sobre ele. A estrofe inicia-se com uma referência à alegria, como escolha que marca a mudança que se apresenta nos versos seguintes.

A fala de Gaston Bachelard pode ser trazida para esta discussão ao apresentar os componentes da invenção e da memória atuando, solidariamente, nesse movimento, a partir do qual o ser se lança para o seu passado, na tentativa de resgatar os conteúdos felizes e “reexaminar com um olhar novo as imagens fielmente amadas, tão solidamente fixadas na minha memória que já não sei se estou a recordar ou imaginar quando as reencontro em meus devaneios” (2009, 2).

No caso do poema em análise, é possível perceber, por meio desse referencial, que a luz pela qual o real e o presente são matizados,

antes de se configurar como uma recusa da invenção e da memória, surge a partir delas. É nesse sentido que se pode justificar a escolha exclusiva da chama da infância e dos amores suaves para iluminar a busca empreendida pelo eu lírico. A escolha desses elementos realiza-se como uma tentativa de se proteger dos conteúdos do passado que provocam dor. É importante destacar, nesse contexto, que o amor e a infância, na poesia de Arriete Vilela, estão sempre associados a um passado que provoca dor e, por isso, é submetido a um constante trabalho de reconstrução.

O percurso que se delineia por intermédio do retorno às imagens da infância e dos amores suaves, como resultado de um garimpo no qual o texto se compõe apenas de elementos leves, é interrompido na quinta estrofe do poema. O desejo de lembrar, na quarta estrofe, configura-se, acima de tudo, não como um esforço de lembrança, mas como um trabalho de invenção, por meio do qual os conteúdos do passado que provocam dor são revestidos de valores afetivos positivos.

Na quinta estrofe, por sua vez, a retomada da imagem do garimpo revela que, na bateia, muitas vezes, entram elementos que não eram desejados e a leveza anterior é contrariada pelos aros de ferro com que as palavras revelam não só seus significados, mas também suas armadilhas, seus espantos e suas ferocidades. Nesse contexto, a imagem da bateia, que está associada ao garimpo, pode ser entendida como uma metáfora que permite compreender o modo como se desenvolve o mecanismo do recalque. Quando o “filtro” da bateia, assim como o do recalque, falha, os espantos e as ferocidades do passado voltam à cena.

Como consequência desse retorno, se antes o eu lírico referia-se a si mesma com a alegria que marcou sua migração para a

flor noturna, agora resta-lhe reconhecer-se “contraditória, porém, / e lacunosa – embora cumulada de desejos minados”. A busca pelos amores suaves frustra-se diante dos desejos minados. As palavras, então, tornam-se aros de ferro nos quais ela se emaranha por se deparar com a palavra que revela seus próprios significados. A tentativa de garimpar palavras para construir uma memória a partir dos recortes que trazem à tona imagens felizes é contrariada pelo retorno, ao plano consciente, do passado que provoca dor.

É nesse sentido que conteúdos indesejados, como os “desejos minados”, imiscuem-se no poema para trazer à tona a palavra poética que se faz armadilha e se revela carregada de espantos e ferocidades. A entrada desses elementos na constituição do texto evidencia que, assim como não há controle sobre o que será garimpado, os conteúdos do passado que se tornam acessíveis ao plano consciente não estão sujeitos à determinação da vontade do sujeito: o inconsciente tem suas próprias regras.

Na última estrofe, a metáfora do garimpo é, mais uma vez, retomada: “garimpo palavras / no deserto em flor, sob as estrelas / e em fios de sisal, sobre o abismo”. Ao trazê-la, novamente, à cena, a poeta demonstra que a tentativa de distinguir o real da invenção e da memória é uma tarefa difícil. Isso acontece porque a compreensão do passado, diante das barreiras impostas pelo recalque, é modificada pelos componentes da imaginação, conforme o poema demonstrou.

Diante disso, a poesia que se volta para o passado apresenta sempre a visão parcial do eu lírico, uma vez que a base da sua construção é a memória dele, a partir da representação dos conteúdos que estão acessíveis no plano consciente. Esse aspecto atribuirá a essa poesia um caráter lacunoso, que pode ser depreendido, dentre outras possibilidades, pela análise da sua estrutura entrecortada e do

caráter polissêmico, que é a principal marca da sua singularidade. Por trás da verdade expressa pelo eu lírico, há inúmeras outras verdades silenciadas pelas frestas do esquecimento, bem como pelo caráter seletivo com que a memória atua. Esse jogo entre revelar e ocultar das atuações da memória e do esquecimento é construído de arranjos possíveis por meio dos quais a memória seleciona, o esquecimento oculta e a imaginação matiza.

Nesse sentido, as mulheres que compõem a poesia de Arriete Vilela são mulheres de memória e esquecimento. É, pois, dos labirintos do esquecimento que elas tentam resgatar suas memórias na tentativa de, acima de tudo, entenderem a si mesmas. O desejo de entender-se movimenta o eu lírico dos poemas arrieteanos para um retorno ao passado do qual se guardam os mais variados quadros.

A poeta compõe, assim, um texto lacunoso, muitas vezes fragmentado, marcado pelas veredas que o esquecimento abre nos caminhos da memória. As lacunas aparecem, então, como consequência do jogo que se estabelece entre as ações de lembrar e esquecer. Os poemas são construídos, inicialmente, a partir de dois mecanismos que se complementam e estão relacionados à memória. O primeiro deles pode ser entendido quando se percebe que a memória guarda as lembranças de forma compartimentada. Isso nos conduz à percepção do outro mecanismo que marca o funcionamento da memória: em sua relação com o passado, é abolida a linearidade. No espaço onde o esquecimento cria rupturas, não pode mesmo haver linearidade.

Mais uma vez, o valor aparece como caráter distintivo para designar o que é esquecido ou lembrado. Muitas vezes, esse valor está associado de forma positiva ao tempo. Nessas ocasiões, a perspectiva por meio da qual o eu lírico retorna ao passado dá a ele um

valor que está associado ao próprio tempo decorrido, já que muitas vezes esse eu lírico é marcado por muitas saudades. Essa atribuição de novos valores ao passado e seu caráter fragmentário dá uma nova dimensão à abordagem dessa questão já que, por influência dessas características, pode-se afirmar que o passado não é estático, pois o retorno a ele é marcado pela necessidade de transformar a memória em discurso, ou melhor, de conjugar memória e esquecimento por meio da poesia.

Por meio das estratégias de esquecimento, já mencionadas aqui, segundo Ricoeur (2007), é possível perceber que cada discurso voltado para a rememoração de um fato passado atualiza-o, uma vez que o esquecimento emerge desse discurso e o obriga a se reconstruir, a lembrança torna-se nova a cada vez que é recontada. Como dito anteriormente, esse é um dos fatores que coloca em discussão e sob suspeita o ideal clássico grego de fidelidade da memória ao passado. Surge, assim, uma constante tensão entre as estratégias do esquecimento e as tentativas de preservar a memória.

Essa tensão dá a tônica da construção da poesia de Arriete Vilela, uma vez que, para manter viva a sua memória, as mulheres que povoam seus poemas constroem um discurso que se levanta contra o esquecimento, embora também seja fruto dele. Na perspectiva de Ricoeur (2007), esse processo de transformar a marca temporal em linguagem é característico da memória declarativa. Essa memória constrói-se a partir de componentes reflexivos e não se desvincula das estratégias de esquecimento que o autor apresenta como integrantes do processo de transformar a memória em linguagem escrita ou falada.

Para dar continuidade a essa argumentação, convém perceber que o esquecimento é um dos fatores que interfere nessa trans-

formação da memória em linguagem. Além disso, o próprio processo de visitar o passado altera a composição dos quadros da memória. Pode-se considerar, diante disso, que as dificuldades de lembrar o passado também são atribuídas ao tempo transcorrido, uma vez que ele reacomoda as lembranças e lhes dá novos matizes.

O caráter lacunoso que caracteriza o texto da memória, na poesia de Arriete Vilela, pode ser percebido no poema que segue:

Poema 33

Lua nova,
diadema pra minha
menina.

Conto coisas
de uma infância: noite alta,
rua comprida, latido de cão.

Bananeiras rindo ao vento frio.

Pontezinha de madeira,
riacho sereno.

Uma mãe aflita e uma menina sonolenta.

Bananeiras,
lobisomem,
lua-cheia,
meia-noite.

Meu peito,
ainda hoje,
doendo de medo.

(p. 451)

Publicado originalmente em *A rede do anjo* (1992), esse texto destaca-se, no contexto da poesia de Arriete Vilela, por levar ao extremo a fragmentação que caracteriza o texto da memória. As estrofes desse poema apresentam-se de forma irregular, assim como a métrica dos versos que as compõem. Essa característica pode ser uma porta de entrada válida para considerar a relação entre memória e esquecimento na sua composição. A linearidade e a regularidade foram abolidas de sua estrutura, uma vez que esses componentes não estão presentes no modo como os conteúdos da infância são preservados pelo aparelho psíquico.

Importa destacar, nesse contexto, de acordo com a apresentação que Freud faz em *O inconsciente*, que a consciência consegue nos fornecer apenas uma percepção lacunar dos nossos processos psíquicos. Isso acontece, porque os conteúdos recalçados no inconsciente, devido ao modo como atua o mecanismo de recalque, não se deixam apreender em sua totalidade, e apenas alguns de seus fragmentos conseguem romper-lhe o cerco. De acordo com Luiz Alfredo Garcia-Roza,

o que nos chama a atenção nesses fenômenos lacunares não é apenas a descontinuidade que eles produzem no discurso consciente, mas sobretudo um sentimento de ultrapassagem que os acompanha. [...] Os fenômenos lacunares são, portanto, indicadores de uma outra ordem, irreduzível à

ordem consciente e que se insinua nas lacunas e nos silêncios desta última. Essa outra ordem é a do inconsciente (2009, 171-2).

A descontinuidade e a ordem do inconsciente que “se insinua nas lacunas” são os elementos para os quais chamo a atenção a fim de dar continuidade à análise do poema citado. É importante destacar que a fragmentação é uma constante na elaboração desse poema, que se constrói como uma tentativa de retorno à infância provocada pela visão da lua, na primeira estrofe, colocando-nos em contato com uma metáfora que introduz o movimento de entrada na infância, como se o passado ressurgisse a partir da contemplação. É significativo, nesse momento, o fato de que a lua nova tem sua forma associada a um adorno que será ofertado para a criança à qual o eu lírico se refere: “Lua nova / diadema pra minha / menina”. A metáfora que transforma a lua num adorno para a menina introduz a infância no contexto do poema, como se o presente funcionasse como uma chave que possibilita ou facilita o contato com a criança que a leitora e o leitor conhecerão na estrofe seguinte.

É sempre a partir de recortes, em versos breves, que essa infância é abordada no poema. Destaca-se, então, uma linguagem entrecortada por lacunas que evidenciam a sua descontinuidade. A lua nova, presente na primeira estrofe, é também o elemento que permite evocar a lembrança de um passado ao qual só se tem acesso de forma fragmentada. Assim, a segunda estrofe anuncia que o eu lírico se propõe a tarefa de resgatar do esquecimento essa infância longínqua: “conto coisa / de uma infância: noite alta, / rua comprida, latido de cão”. A descontinuidade que caracteriza a ordem do inconsciente se interpõe na construção do poema em dois artifícios

que essa segunda estrofe evidencia: os elementos que compõem o cenário ao qual o eu lírico faz referência são apresentados numa sequência nominal (“noite alta / rua comprida / latido de cão”); essa descontinuidade é reforçada pelo fato de que não há verbos ligando os nomes que anunciam o percurso poeticamente narrado.

A falta de verbos confere, além disso, um tom descritivo ao poema, em que o eu lírico diz que conta “coisas de uma infância”, os acontecimentos perderam-se no tempo e nos desvãos do esquecimento, não há ação praticada, por isso todo o poema estrutura-se numa série de versos marcados pela presença quase exclusiva de nomes. Os versos três e quatro seguem esse padrão e nos fazem acreditar que, embora insólito, esse passeio é agradável para a menina que observa a paisagem: “bananeiras rindo ao vento // pontezinha de madeira / riacho sereno”.

Todos os elementos utilizados para descrever a natureza não humana apontam para a visão de um cenário agradável, dão-nos a ideia de um passeio prazeroso. Para corroborar essa possibilidade de leitura, é importante destacar que, na terceira estrofe do poema, personificadas, as bananeiras riem ao vento; na quarta estrofe, por sua vez, o uso do diminutivo em “pontezinha de madeira” confere-lhe um tom carinhoso. A junção desses elementos ao adjetivo “sereno”, que caracteriza o riacho, permite construir um quadro no qual é possível imaginar uma menina num agradável passeio.

Contudo, a quinta estrofe, composta apenas pelo verso “uma mãe aflita e uma menina sonolenta”, aponta, pelos adjetivos empregados, uma nova forma de ver a cena, que é construída sob uma nova perspectiva na estrofe seguinte. Todo o cenário descrito anteriormente é rerepresentado por novos elementos que introduzem um sentimento de medo, na sexta estrofe: “bananeiras / lobisomem

/ lua cheia / meia-noite”. A lembrança da mãe aflita e da menina sonolenta conduz o eu lírico a outra possibilidade de rever aquela cena, de reconstruí-la. Nesse momento, o passado perde o filtro da imaginação e é representado por meio dos matizes que marcaram o modo como ele foi de fato vivido: uma criança com sono percorre a rua, amedrontada, na companhia de uma mãe aflita.

O poema se encerra, na sétima estrofe, com duas revelações: na primeira, o eu lírico evidencia que o medo vivido naquela noite permanece como uma dor que foi levada para o presente; por fim, o eu lírico nos revela que ela mesma é a menina do poema. Esse fato redimensiona a primeira estrofe, uma vez que o gesto de ofertar a lua nova para a menina que ela foi no passado, agora, passa a ser entendido como um recurso por meio do qual a imaginação tentará se aliar à memória para reconstruir uma história que provoca dor. Como dito anteriormente, a oferta desse presente é a porta que permite o contato com o passado, uma porta que parecia segura, devido à tentativa de reconstruí-lo por meio do recurso à imaginação, com seu poder criador. Essa tentativa é frustrada, porque o poema revela que os traumas da infância não são esquecidos no plano do inconsciente e estão sujeitos a reaparições.

A linguagem com que eles se revelam cumpre, ambigualmente, a tarefa de ocultá-los: da dor passada, temos apenas fragmentos com os quais não conseguimos compor a totalidade da cena. A falta de verbos de ação impede-nos de saber por que o medo vivido naquela noite dói no peito ainda hoje. O texto no qual o recalque impôs lacunas, por meio do esquecimento, permanece enigmático e nos confronta com perguntas que continuam sem resposta.

Por um caminho diferente, a fragmentação também aparece como um componente do poema que segue:

Poema 34

Não quero lamentar os tantos
equivocos amorosos da minha vida.

Ai, como foram tantos!
E tão tormentosos! E tão árduos!
Oh, tão!

Às vezes, penso revesti-los com a simbologia
da roca de tear,
para que eu teça novos enredos
e outras cantigas:
um modo de aveludar a realidade;
um modo de polir as arestas às paixões.

Não quero lamentar os tantos
equivocos amorosos da minha vida.

Ai, como foram tantos!
E tão turbulentos! E tão!

Outras vezes, quero sangrá-los
e roer-lhes a natureza íntima,
para subvertê-los
e torná-los simples rascunhos
do passado tempo.

Não quero lamentar os tantos
equivocos amorosos.

Quero fundi-los na memória
que se esquece.

(p. 148)

Ao contrário do poema analisado anteriormente, o poema acima, que integra o livro *Ávidas paixões, áridos amores* (2007), apresenta uma estrutura que se aproxima mais do padrão formal adotado por Arriete Vilela, no conjunto da sua obra: alguns versos mais longos, utilização de paralelismo, estrofes com número irregular de versos. Apesar dessas diferenças, os dois poemas têm um ponto em comum: eles partem da tentativa de reconstruir o passado pela imaginação.

Além disso, esse poema mantém um recurso recorrente na poesia de Arriete Vilela: a utilização de paralelismo como estrutura de reforço semântico na construção do texto. A estrutura paralelística nele empregada é composta de uma sequência de duas estrofes que inicia o poema; em seguida, ela se repete, como um refrão, depois da terceira estrofe; finalmente, com uma pequena alteração, ela fecha o poema. Essa estrutura é composta pelas estrofes um e dois, quatro e cinco, e sete, cumprindo a função de intercalar as estrofes três e seis.

Todo o poema é construído a partir de um olhar que se volta para o passado por meio da referência aos “equivocos amorosos” que marcaram a vida do eu lírico. Essa referência, por sua vez, é feita de um modo peculiar de retomada da dor, numa voz entrecortada por lamentos que fissuram a estrutura do texto. Tais lamentos ocupam lugar de destaque na tessitura do texto e deflagram um processo no qual se estabelecem dois movimentos: a tentativa frustrada de negá-los é seguida de um esforço que se volta para o desejo de ressignificá-los pela imaginação.

Para entender o modo como se realiza essa tentativa frustrada de negar os sofrimentos, é preciso, inicialmente, lembrar que o modo como funciona o aparelho psíquico tenta colocar o consciente a salvo do contato com os conteúdos que podem provocar dor ou desprazer, conforme esclarece Freud em *O inconsciente* (ESB, v. XIV) e em *Sobre a psicopatologia da vida privada* (ESB, v. VI), entre outras obras. Na topografia proposta pelo autor, o recalque atua como mecanismo de fronteira, entre o inconsciente e a estrutura pré-consciente – consciente. Sua função é evitar que conteúdos que possam provocar dor sejam mantidos no plano inconsciente. O funcionamento desse mecanismo gera um gasto de energia constante, porque tais conteúdos tentam ultrapassar tal barreira e se tornar conscientes, o que faz com que o recalque funcione como um mecanismo dinâmico e constante.

Nas tentativas de burlar essa estrutura, os conteúdos que geram desprazer podem, muitas vezes, desencadear sintomas, entendidos segundo Freud como formas de expressão dos conflitos psíquicos. Em outros casos, a tentativa de burlar o mecanismo de recalque aparece na linguagem, por meio da negação:

o conteúdo [recalcado] de uma ideia ou imagem pode abrir caminho até a consciência, sob a condição de ser *negado*. A negação é uma forma de tomar conhecimento do que foi [recalcado], já é mesmo um levantamento da repressão, mas não, certamente, uma aceitação do [recalcado]. Nisso vemos como a função intelectual se separa do processo afetivo. Com ajuda da negação é anulada apenas uma consequência do processo de [recalcamento], o fato de seu conteúdo ideativo não chegar à consciência (2011, 251-2; grifo do autor).

A negação aparece aí como uma possibilidade encontrada pelo conteúdo recalcado de uma ideia ou imagem abrir caminho até chegar à consciência sob a condição de ser negado. Nesse sentido, como o autor esclarece, por meio da negação, a consciência pode tomar conhecimento do que foi recalcado, sem que isso implique, contudo, a aceitação desse conteúdo.

No caso do poema lido, é possível perceber esse mecanismo nos versos iniciais que compõem cada estrutura paralelística: “não quero lamentar os tantos / equívocos amorosos da minha vida”. Estes são seguidos, em cada ocorrência, pela estrofe que complementa a estrutura e, a despeito do que deseja o eu lírico, irrompe no poema o discurso do lamento, provocando fissuras na estrutura sintática estabelecida nas outras estrofes. Os versos que introduzem tais lamentos são marcados por períodos verbais de estrutura simples: “Ai, como foram tantos!” Estes são seguidos por frases nominais: “E tão tormentosos! E tão áduos! / Oh, tão!” Nas frases verbais e nas nominais, predomina o uso da interjeição, que reitera o caráter de lamento que as caracteriza.

Diante do retorno dos equívocos amorosos, por meio da negação e do lamento, o eu lírico tenta reelaborá-los pelo trabalho da imaginação. Na terceira estrofe do poema, a metáfora utilizada para indicar esse processo tem como principal elemento a “simbologia da roca e do tear”. Com esses instrumentos, o eu lírico apresenta o desejo de revestir os equívocos amorosos para tecer “novos enredos e outras cantigas”. Nesse exercício de imaginação, o objetivo é atenuar o sofrimento e evitar novas dores. Por isso, seu trabalho configura-se como “um modo de aveludar a realidade; / um modo de polir as arestas às paixões”.

Nesse contexto, a roca, o tear e a própria ação de tecer ganham uma dimensão importante para a construção do texto e a

reconstrução da própria vida. O eu lírico utiliza-se dessa imagem, que é recorrente na poesia de Arriete Vilela, e ressignifica uma atividade que tradicionalmente era desempenhada pelas mulheres. A tecelã que habita os poemas arrieteanos utiliza as palavras para tecer a própria história, para contar a sua própria experiência, por meio de um processo no qual o passado, na impossibilidade de ser esquecido, pode ser reelaborado.

A estrutura paralelística repete-se, depois dessa estrofe, com uma modificação no modo como o lamento é expresso: “e tão turbulentos! Tão!” Quando a frustração por não conseguir esquecer os sofrimentos e fugir do lamento é retomada nessa repetição da estrutura paralelística, é importante observar que o tom expresso na estrofe seguinte sofre uma modificação significativa: a simbologia da roca e do tear, com a qual o eu lírico manifestou o desejo de retecer sua história de vida para atenuar-lhe o sofrimento, é substituída por imagens que enfatizam a dor que é provocada pelo retorno dessas lembranças e pela tentativa frustrada, anteriormente, de reelaborá-la. Os equívocos amorosos, então, não são mais revestidos por nenhuma simbologia. O desejo, agora, é “[...] sangrá-los / e roer-lhes a natureza íntima, / para subvertê-los / e torná-los simples rascunhos / do passado tempo”.

O poema constrói uma gradação que marca o modo como o eu lírico relaciona-se com esses conteúdos ao longo do poema. Num primeiro momento, essa relação é marcada pela tentativa de ressignificar esse passado marcado pela dor deixada pelos equívocos amorosos. Para isso, o eu lírico manifesta o desejo de tecer novos enredos e outras cantigas que possam “aveludar a realidade” e “polir as arestas às paixões”. Na impossibilidade de reelaborar esses conteúdos, o eu lírico assume uma nova postura pautada na violência com

a qual surge o desejo de “sangrá-los / e roer-lhes a natureza íntima” para que eles se tornem “simples rascunhos do passado tempo”.

O poema encerra-se com a culminância dessa gradação. Antes de comentá-la, é importante destacar que a última estrofe apresenta uma estrutura diferente da que foi analisada até agora. Ela começa com os dois versos que, anteriormente, compuseram a primeira parte da sequência paralelística que estruturou o poema. Aqui, esses versos são aglutinados aos outros dois que fazem parte da estrofe. Dessa forma, o processo de negação que introduziu, no poema, a entrada de um conteúdo do passado que escapou do recalque é ressignificado: “Não quero lamentar os tantos / equívocos amorosos. / Quero fundi-los na memória / que se esquece”.

Como se pode observar, nessa estrofe, o lamento que compunha a segunda parte da estrutura paralelística é substituída pelo desejo de esquecimento: “quero fundi-los na memória / que se esquece”. O modo como é manifesto esse desejo de esquecer aponta um elemento importante no contexto desse poema e de como o esquecimento é tratado na poesia arrieteana: “do esquecimento deseja-se cura e ajuda quando dor e sofrimento oprimem um mortal. Pois poder esquecer sua desgraça já é metade da felicidade” (Weinrich: 2001, 38).

Como se pode depreender a partir de Weinrich (2001), o esquecimento é pensado como um bálsamo que pode promover o alívio das dores e aparece, então, carregado de um valor positivo. Essa característica faz com que ele seja tratado como aquilo que se deseja e, não mais, como o que se teme. É importante destacar, na leitura do poema em análise, que os esforços do eu lírico desenvolvem-se no sentido de tentar esquecer as dores passadas. No entanto, essa tarefa, muitas vezes, mostra-se impossível, uma vez que o esqueci-

mento dá-se como recusa. O poema, portanto, é construído numa gradação em que se destaca, principalmente, a reiteração do lamento e a retomada das dores que ele almeja esquecer.

Nesse contexto, é importante enfatizar a relação que a poeta estabelece entre memória e esquecimento. Para isso, é preciso destacar que as duas categorias não são pensadas, nesse poema, como polos antagônicos. Em vez disso, memória e esquecimento são pensados de formas tão próximas, que a tarefa de esquecer passa a ser considerada uma dimensão da própria memória, “que se esquece”.

Como pôde ser visto no decorrer das leituras realizadas, o processo de reelaboração do passado é um trabalho constante na poesia arrieteana e, muitas vezes, traz à tona a impossibilidade de esquecer as experiências traumáticas. Estas passam, então, a ser ressignificadas no processo de reconstrução do vivido. O próprio fazer poético é destacado, nesse processo, como possibilidade de o passado ganhar novos contornos e significados. Mais do que a memória, entra em cena, nessas ocasiões, o esquecimento. A escrita da poesia torna-se, então, uma das alternativas para a possibilidade de reelaboração do vivido, que se efetiva por um movimento de aproximação e tentativa de resgate das memórias do passado.

Esse constante movimento de retorno ao passado confronta a leitora e o leitor com um eu lírico sempre em luta com conteúdos traumáticos, na tentativa de reconstruir o vivido para, com isso, reconstruir-se. Desses retornos, surgem fragmentos de lembranças que ajudam a elaborar um intrincado tecido poético no qual a memória alinhava retalhos do passado, na tentativa de dar-lhes novas formas e significados. A ação de tecer surge, então, como uma metáfora por meio da qual todo esse trabalho de memória e/ou esquecimento ganha forma literária, no conjunto da poesia estudada.

Criar um tecido poético de fragmentos de memória é uma atividade que se realiza no mesmo passo em que o eu lírico entra, novamente, em contato com um passado marcado por dores e traumas. O texto/tecido elabora-se, então, a partir das relações estabelecidas entre a memória e o esquecimento, num contato que coloca o distanciamento da dor como o horizonte buscado pelo eu lírico. Distanciar-se de tais conteúdos é ação mediada pelo processo de recalçamento. Quando essa mediação falha, tais conteúdos retornam ao plano consciente e marcam de forma indelével as relações construídas no presente. Nesse contexto, a poesia aparece como uma possível via para que eles sejam reelaborados.

Feito o percurso desta análise que se delineou com a leitura dos poemas de Arriete Vilela, é possível perceber que o esquecimento, assim como a memória, é considerado elemento fundante da poesia dessa escritora. O papel do esquecimento ganha destaque quando se percebe que, mais do que um tema, ele é elemento constituinte da lírica arrieteana, cuja dicção é fruto de um movimento de retorno ao passado que conjuga, muitas vezes, o esforço de lembrar e o desejo de esquecer.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- CHAUÍ, Marilena. “Janela da alma, espelho do mundo”. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, pp. 31-63.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2009.
- FREUD, Sigmund. “Sobre a psicopatologia da vida cotidiana”. In: _____. *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana*. ESB, v. VI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____. “O inconsciente”. In: _____. *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos*. ESB, v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996, pp. 191-233.
- _____. “A negação”. In: _____. *Obras completas*. V. XVI. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- LAPLANCHE e PONTALIS. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- LIMA, Roberto Sarmiento. *O círculo e a palavra: constantes do poema lírico*. Maceió: EDUFAL, 1997.

- PAZ, Octavio. *El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía e historia*. México: FCE, 1972.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- VILELA, Arriete. *A rede do anjo*. Maceió: A. Vilela, 1992.
- _____. *Grande baú, a infância*. Maceió: EDUFAL, 2003.
- _____. *Ávidas paixões, áridos amores*. Maceió: Grafmarques, 2007.
- _____. *Palavras em travessia*. Maceió: Grafmarques, 2009.
- _____. *Obra poética reunida*. Maceió: Poligraf, 2010.
- WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

Resumo

A obra da poeta alagoana Arriete Vilela é marcada por um exercício de escrita que reivindica a construção de um espaço em que o eu lírico feminino se reconhece como herdeiro de uma tradição de mulheres silenciadas. Questões relacionadas à memória e ao esquecimento dão a tônica do modo como sua obra poética é construída e, por isso, aparecem como categorias norteadoras desta discussão, a partir da perspectiva de Paul Ricoeur (2007) em *A memória, a história e o esquecimento*.

Palavras-chave: poesia contemporânea; autoria feminina; memória e esquecimento; Arriete Vilela; gênero.

Abstract

The work of the Alagoan poet Arriete Vilela is marked by an exercise in writing that requires the construction of a space in which the female poetic persona recognizes herself as heiress to a tradition of silenced women. Issues related to memory and oblivion emphasize the way her poetic work is constructed and, therefore, appear as guiding categories of this discussion, from Paul Ricoeur's perspective in *Memory, history, oblivion*.

Keywords: contemporary poetry; female authorship; memory and oblivion; Arriete Vilela; gender.

O primitivismo em Manoel de Barros

Ricardo Mendes Mattos*

Manoel de Barros é um poeta menor. Sua poesia expõe o chão, o inútil e as “nadezas” de uma vida encharcada de simplicidade. Em sua voz, o idioma da infância, os dialetos indígenas e os sotaques populares. Seus poemas escorrem os sussurros dos pássaros, os murmulhos das fontes e o marulho das árvores.

Manoel de Barros é um grande poeta. Coloca o sublime ao lado do pênis sujo, Rodin ao lado do índio Rogaciano, Rimbaud ao lado do canoeiro Apuleio, a metafísica ao lado do lodo. Reflete um movimento artístico cuja maior ousadia foi metabolizar a erudição com a sabedoria popular.

Ao resgatar as grandezas do ínfimo, Manoel de Barros inaugura um olhar ingênuo e intenso. Ao apalpar as “ignorâças”, apraz-se com um saber ancestral desprezado. Como compreender as veredas dessa poesia cujas picadas se abrem ao largo da análise científica? Como cobrir de lógica suas “ignorâças”, sem perder seu encanto?

O próprio Manoel de Barros, demasiado simples e paradoxalmente erudito, mostra um caminho: “Se você entrar em contato com os primitivos, eles são nossa origem. Então, o original vem das palavras, do contato que você tem com o primitivismo, que pra mim é sempre fascinante” (2016). Nessa entrevista concedida

* Pós-doutorando em Psicologia da Arte no Departamento de Psicologia Social e do Trabalho do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (USP).

ao jornalista João Bosco, Manoel ressalta o florescimento de sua verve criativa em uma viagem que fizera a Bolívia, Peru e Equador, durante a década de 1940. Recém-formado em Direito e admirador da arte europeia, Manoel ressalta o “choque entre o erudito e o primitivo dentro de mim”.

O livro das ignoranças é a obra em que o poeta menciona a referida viagem e a descoberta de seu estilo a partir da convivência com índios, loucos, populares e crianças. Tais personagens, embora distintos, convergem para a representação do primitivismo em Manoel de Barros:

Tenho em mim um sentimento de aldeia e dos primórdios.
Eu não caminho para o fim, eu caminho para as origens
[...]. Procurei sempre chegar ao criancamento das palavras.
O conceito de Vanguarda Primitiva há de ser virtude da
minha fascinação pelo primitivo. Essa fascinação me levou
a conhecer melhor os índios (2016).

Em busca dessas origens, o poeta criou sua originalidade. Muito do encanto de sua poesia advém de como soube expressar esse fascínio pelo “primitivo”. Porém, convém questionar: Quais os sentidos do primitivismo em Manoel de Barros?

O presente artigo visa compreender a pluralidade do “primitivo” em *O livro das ignoranças* de Manoel de Barros, em especial nos personagens da criança, do louco, do índio, do negro, do popular e, por fim, do próprio poeta – como artista moderno que mimetiza esse modo de ser primal. Para tanto, propõe-se um diálogo da poesia de Manoel de Barros com teóricos do que se convencionou chamar “primitivismo artístico”.

Primitivismo artístico

O “primitivismo” é um discurso que acompanha a história do homem ocidental, desde suas primeiras fontes escritas. Trata-se da exaltação de tempos primordiais e culturas distantes. Já em Homero, por exemplo, idealiza-se a Idade de Ouro (a felicidade primal da humanidade), bem como se vangloria o povo cita – povo rural de vida simples, contemporâneo aos gregos, cuja vida era tida como melhor do que a civilizada (Lovejoy & Boas: 1935/1997).

Muitas fontes gregas mencionam umas tais Ilhas Bem-Aventuradas, nas quais pessoas viveriam no aqui e agora de seu tempo aqueles nostálgicos tempos primordiais. Essa junção do outro distante no tempo e no espaço se reputou a locais como um tal Brasil, mencionado em mapas desde 1325 (Chauí: 2000). Assim, Sérgio Buarque de Holanda (1959/1996) observou como muito do achamento de Pindorama se deve a essa obsessão do Velho Mundo por um local paradisíaco que povoava o imaginário europeu.

Porém, não apenas em locais distantes ou em tempos imemoriais o primitivismo foi se expandindo. Há também o movimento do surgimento de figuras “primitivas” no interior da própria cultura civilizada. O filósofo cínico Diógenes, o “cão”, criticava a civilização grega de seu tempo a partir da adoção de um modo de vida mais natural, que respeita os próprios instintos e desejos primitivos, como fazem os cães (daí sua alcunha). Da mesma forma, pensadores como Virgílio vão utilizar esse modo de vida da Idade de Ouro para criticar a política de seu tempo, lançando mão de uma utopia futura de vivência dessa terra sem guerras e sem fome – no protótipo da moderna luta por uma sociedade sem classes (Lovejoy & Boas: 1935/1997). Um futuro de vivência do passado: uma vanguarda primitiva.

Já no ensejo da era cristã, Dion Crisóstomo (40-120 d.C.) postula a infância individual como paralela à vivência paradisíaca do ancestral da humanidade: Adão (Boas: 1948/1997). Assim, ainda no primeiro século da era cristã estava plantado o germe da ideia de que a ontogênese (vida individual) recapitula a filogênese (o desenvolvimento da humanidade), cara aos discursos científicos modernos, como aquele de Ernest Haeckel (1834-1919).

Desse modo, o primitivismo, reputado aos tempos e culturas distantes, vai se aproximando da civilização a partir da exaltação da vida simples, da crítica à vida civilizada e da formulação de utopias revolucionárias. Logo, o primitivo habita o interior do indivíduo em sua infância, e não tardaria para que o inconsciente fosse postulado como a porção primitiva presente em todos nós.

No âmbito da história da arte, Ernst Gombrich (2002, 222) associa o surgimento do termo “primitivo” ao pintor francês Jacques-Louis David (1748-1825), que avalia a arte grega como portadora de simplicidade, ingenuidade e uma sinceridade quase infantil. É essa arte grega que David considera “primitiva”, logrando o “retorno ao gosto simples, verdadeiro, *primitivo* enfim” (Delécluze: 1855/1983, 90). Em meio aos alunos de David surge uma seita denominada os “primitivos” (*primitifs*), liderada por Maurice Quai, por volta de 1800: jovens artistas cuja adoração aos gregos os fazia trajar vasta túnica branca até o tornozelo coberta por manto azul onde repousavam longos cabelos e barbas.

Há, contudo, uma grande divisão nos discursos ocidentais sobre o primitivo: de um lado, cientistas irão colocar o primitivo como um tipo inferior ou primário, cuja evolução se daria em direção ao homem europeu moderno, o grau mais avançado na hierarquia evolucionista dos povos; por outro lado, artistas irão idealizar o

primitivo como dotado de espontaneidade e de ingenuidade, de grande criatividade artística (Rhodes: 1994). Dessa forma, enquanto alguns veem a sociedade ocidental em termos de desenvolvimento em evolução, tipificando as demais culturas como inferiores, outros a observam como degeneração, exaltando as outras culturas como mais avançadas.

A exaltação artística do primitivo alastra a fascinação por objetos etnográficos de culturas não europeias (como o *frisson* em torno de máscaras africanas) para o elogio das manifestações das culturas populares e tradicionais, assim como a exaltação das expressões de crianças e loucos. Um exemplo emblemático é a coleção *Blue Rider*, organizada por Kandinsky e Marc, em 1912, no encontro entre a “arte selvagem”, oriental, medieval e folclórica, junto com *naïfs* e desenhos de crianças (Rhodes: 1994). Um paralelo pátrio é o “Mês das Crianças e dos Loucos”, de 1933, no Clube dos Artistas Modernos (CAM). Em parceria com o psiquiatra Osório César, Flávio de Carvalho organiza uma exposição em que obras dos “alienados” do Hospital do Juquery figuram ao lado de desenhos infantis, tendo ao fundo as telas de fundadores do Clube, como Di Cavalcanti e Anita Malfatti (Amin: 2012). Nesses exemplos, o artista moderno pretende ser ele próprio um primitivo, ao buscar essas fontes originais da ingenuidade como modelos genuínos de criação artística.

Atualmente, contudo, historiadores da arte e antropólogos salientam o quanto o primitivismo constituiu um mito. A partir de um discurso sobre o “outro”, o homem ocidental projetou suas próprias faces, sem ao menos procurar compreender esse outro a partir dos próprios sentidos que atribui à sua realidade. Dessa forma, longe de proporcionar um conhecimento das culturas não europeias, o primitivismo revelou tão somente um espelho a partir

do qual o homem europeu via a si mesmo travestido na idealização de um outro (Hiller: 1991).

Em outras palavras, ao tentar incorporar os primitivos, o artista forçou os primitivos a incorporarem suas próprias personagens. Daí ser o conceito de “alteridade” uma das chaves para se compreender o discurso primitivista. Arley Andriolo (2006, 09) observa o quanto há “relação contraditória da alteridade fundadora da noção de ‘primitivo’”. Nesse sentido, a exaltação do modo de ser “primitivo” é a busca de ser o outro, como negação da própria subjetividade eurocentrada. Ou seja, o artista idealiza o passado ou outra cultura distante, descontente com sua vida cotidiana presente.

A “vanguarda primitivista” de Manoel de Barros reflete essa exaltação das origens (na infância ou nos indígenas), bem como essa fascinação por modos de vida não corrompidos pela civilização moderna. Como o poeta lida com essa alteridade? Como os “primitivos” são incorporados em sua poesia? Como o próprio poeta se transfigura em “primitivo”?

Infância: berço da poesia

Desde as ideias de Dion Crisóstomo, associa-se a infância à inocência, ao olhar virginal sobre as coisas, à plenitude de descobertas. Cria-se um vínculo entre os primeiros tempos da humanidade (filogênese) e a infância individual (ontogênese). No contexto cristão, a criança reveste-se com a inocência paradisíaca de Adão. O ancestral da humanidade e os infantes viveriam em estado de felicidade e completa comunhão com a divindade, desconhecendo o pecado, o trabalho produtivo e a morte.

Essa idealização da inocência infantil revive uma dicotomia entre a natureza e a civilização, pois o olhar inocente é aquele ainda

não corrompido pela educação, aquele que consegue descobrir coisas para além do convencional. A “ignorância” da criança é um estado natural antes de sua introdução nos saberes partilhados por todos. O olhar inocente é mais original, pois pautado em uma experiência intensa e intransferível.

Em *O livro das ignorâncias*, a infância está principalmente vinculada ao uso da linguagem. A criança tem uma vivência poética do mundo. A infância experimenta a poesia como uma forma primal de expressão. É como se, ao comunicar sua experiência no mundo, a criança, naturalmente, fizesse poesia.

A primeira aparição da criança na obra indica que “as coisas que não têm nome são mais pronunciadas por crianças” (Barros: 2006, 13). O inominável da experiência revela uma vivência direta, natural, sem a mediação das representações sociais veiculadas pelo idioma. Ao experimentar uma “coisa”, a criança desconhece seu nome, suas propriedades, suas funções – seu sentido convencional. Essa experiência direta com a coisa também se dá com a linguagem. Como pronunciar o inominável? Pronuncia-se fazendo um uso da linguagem para além de significantes e significados, como gesto do corpo, voz e som: um sentido ancorado às sensações, sem abstrações.

Essa característica torna a infância o berço da poesia. Ora, do mesmo modo que a criança é protótipo do poeta, a poesia é a infância da linguagem. Ou seja, a poesia é primitiva na medida em que o fazer poético está ligado a uma experiência primal com a palavra.

A experiência infantil com a linguagem surge em diversas outras passagens:

O delírio do verbo estava no começo, lá onde a criança diz:

Eu escuto a cor dos passarinhos. / A criança não sabe que o

verbo escutar não funciona para cor, mas para som. / Então se a criança muda a função de um verbo, ele delira. / E pois. / Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer nascimentos – / O verbo tem que pegar delírio (Barros: 2006, 15).

O delírio do verbo está no centro da poética do francês Arthur Rimbaud (1854-1891). O termo delírio inclui uma exaltação da loucura como um modelo de criação artística. No poema acima, o delírio do verbo surge como um apanágio espontâneo da infância. Ao escutar a cor, a criança expressa de maneira genuína sua vivência de mundo. Porém, ao expressar essa vivência, a criança não domina as regras da linguagem, pois “não sabe que o verbo escutar não funciona para cor”. Essa “ignorância” permite a invenção. Ao não estar familiarizada com as convenções da linguagem, a criança “muda a função de um verbo”, ou faz com que o verbo não mais funcione de forma habitual. Esse verbo defeituoso em sua adaptação às regras gramaticais é um símile do louco que se desvia das normas sociais. Daí o verbo “delirar”.

Ao expressar espontaneamente sua experiência, sem o domínio das convenções linguísticas, a criança naturalmente inventa uma forma original de pronunciar as coisas: promove nascimentos. Essa geração de algo novo não se dá com o acúmulo de saberes oficiais em escolas de belas-artes, mas, simplesmente, pelo acesso a uma experiência de não saber, típica da infância. Da mesma forma, não é a devida utilização das regras linguísticas que permite a inovação, mas exatamente o delas desviar-se. Quando o poeta é convidado para “fazer nascimentos”, tem de se despir de todos os saberes anteriores, de todas as representações habituais, e, assim como a criança, expressar genuinamente uma experiência de forma única.

O diálogo com Arthur Rimbaud é multifacetado, pois a alquimia do verbo do poeta francês busca também uma nova língua para expressar o “desconhecido” ou o “inominável”: “escrevia silêncios, noites, anotava o inexprimível” (Rimbaud: 2007, 161). O “nada” ou a “ignorância” em Manoel de Barros guardam alguma semelhança com a alquimia rimbaudiana.

Há também uma sacração da loucura como desvio ou desordem. Elementos do mundo natural, especialmente os animais, também oferecem um caminho à busca de ambos os poetas. A “febre” de Rimbaud é expressa da seguinte forma: “invejava a felicidade dos bichos – as lagartas, que representam a inocência dos limbos, as toupeiras, o sono da virgindade!” (Rimbaud: 2007, 165). São passagens semelhantes ao estilo de Manoel de Barros. Por fim, o delírio do verbo de Manoel de Barros e a “alucinação das palavras” em Rimbaud alçam um “verbo poético acessível a todos os sentidos” (Rimbaud: 2007, 161). Uma palavra que fala direto à sensação. Uma letra com cheiro, cor, som e sabor, pois “escutar a cor”, do exemplo de Manoel de Barros, é expediente comum em *O livro das ignorâncias*.

A descoberta de Rimbaud foi realizada em uma tarde de outubro de 1871, no conhecido Círculo Zútico de Paris – espaço frequentado por artistas e poetas. Ernest Cabaner, músico e organizador do espaço, compôs um “Soneto de sete números”, no qual relaciona cada nota musical a uma cor: “o dó corresponderia ao amarelo, o ré ao verde, etc.” (Baronian: 2011, 65). Nessas sinestésias, poder-se-ia “escutar a cor” na mesma magia em que se colore o som. Rimbaud é incentivado por Cabaner a compor um soneto com essas características e ele inventa a cor das vogais – aquarela mencionada em sua alquimia do verbo. A partir da “cor das vogais” e com “ritmos

instintivos”, Rimbaud faz alusão a esse verbo poético colorido e musical, tão presente em Manoel de Barros.

No decorrer do livro, Manoel de Barros aprofunda essa relação da criança e do poeta com a linguagem, em sua própria infância:

O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa era a imagem de um vidro mole que fazia uma volta atrás de casa. Passou um homem depois e disse: Essa volta que o rio faz por trás de sua casa se chama enseada [...]. Acho que o nome empobreceu a imagem (Barros: 2006, 25).

Ao observar o tal rio, a criança o experimenta a partir da imaginação. Essa criação de imagens é empobrecida quando um homem adulto enclausura a imagem na representação: o nome. Aqui, a instrução (saber o conceito de enseada) é antípoda da beleza. A criação de imagens (presente no delírio e na alucinação) é a linguagem da poesia.

Há um outro poema da obra em que Manoel de Barros narra uma experiência de sua infância. Conta uma conversa com seu preceptor, Padre Ezequiel, quando tinha 13 anos. Fala de um “gosto esquisito” pela “doença” ou pelos “defeitos” das frases. O preceptor pondera que esse “gosto por nadas” não é uma doença, e assemelha essa sina àquela do “bugre”: o índio também “pega por desvios, não anda em estradas” e lá encontra surpresas inesperadas. Na conclusão do poema, esse preceptor, que foi o “primeiro professor de agramática”, ensinou que se deve “saber errar bem o seu idioma” (Barros: 2006, 87). O erro, o defeito ou o desvio da linguagem são as veredas do poeta. Se, antes, a criança era símile do louco (desviante), aqui se acrescenta seu parentesco com o índio (de comunidades “primitivas”, na infância da humanidade).

Por fim, o personagem Bernardo, muito presente nas obras de Manoel de Barros, representa a relação da criança com a poesia. Bernardo possui uma estranha relação de simbiose com a natureza: “Bernardo é quase árvore”; “Seu olho renova as tardes” ou “aumenta o poente”. Essa sua sensibilidade natural lhe permite abrir o amanhecer, encolher rios ou esticar o horizonte. Conclui-se que “Bernardo desregula a natureza” e pergunta-se: “Pode um homem enriquecer a natureza com a sua incompletude?” (Barros: 2006, 97).

Se, antes, o defeito ou o erro linguístico estavam atrelados à beleza poética, agora se considera a desregulação da natureza um trunfo da sensibilidade infantil. Se antes se exaltava a “ignorância”, agora é a incompletude que enriquece a experiência. O ser humano incompleto é aquele que não prescinde da natureza. Completa-se apenas na medida em que abandona sua interioridade individual (indivisível) e torna-se árvore. A simbiose do homem com os fenômenos naturais está na verve criativa da infância, mas também no centro da sensibilidade atribuída aos indígenas – como veremos mais adiante.

O primitivismo de Manoel de Barros se refere à fascinação pelas origens. A infância, a origem da vida individual, é uma primeira representação do primitivo relacionado à sensibilidade inocente, aos desconhecimentos das normas da civilização e ao uso poético da linguagem.

Apuleio: o louco

O delírio do verbo destaca a figura da loucura. Desde Platão, em sua obra *Fedro ou a Beleza*, a loucura e o delírio são apanágios do poeta inspirado: “Seja quem for que, sem a loucura das Musas, se apresente nos umbrais da Poesia, na convicção de que basta a habilidade para fazer o poeta, esse não passará de um poeta frustrado, e

será ofuscado pela arte poética que jorra daquele a quem a loucura possui” (2000, 56).

A alquimia do verbo de Arthur Rimbaud conta a história das “loucuras”, habituado à “alucinação” visual que redundava em “alucinação das palavras”, numa “sagração da desordem do espírito” (2007, 165).

A loucura irradia o irracional e o desvio no âmbito moral.

Em uma historiografia das “manifestações artísticas nos alienados”, Arley Andriolo (2004) observa que, desde 1845, a psiquiatria nascente se interessa pelo fenômeno, que encontra seu auge na obra de Cesar Lombroso. A partir de um método comparativo, avaliou-se a produção dos alienados junto a manifestações de regiões consideradas “primitivas”, constatando-se que os loucos viveriam a “infância da humanidade” (Andriolo: 2004, 58).

O livro das ignoranças está repleto de menções em que o parvo, o sandeu e o insano se aproximam de um imaginário primitivo. O próprio poeta narra sua predileção pelas conversas com os “idiotas de estrada e maluquinhos de mosca” (Barros: 2006, 101). É o canoieiro Apuleio, personagem da segunda parte da obra *Os deslimites da palavra*, quem incorpora a loucura.

Essa parte do livro se inicia com uma “explicação desnecessária”, na qual se narra que o canoieiro vogou por três dias e três noites nas águas, sem comer ou dormir, durante a maior enchente do Pantanal, no ano de 1922. Nessa ocasião, Apuleio teve uma “ruptura com a normalidade” e fez diversas anotações caracterizadas por um “delírio frásico” (Barros: 2006, 31). Nesse processo de enlouquecimento, o canoieiro “voou fora da asa”, ou seja, tornou-se poesia.

Tal como ocorre com a imagem da infância, a figura da loucura salienta uma relação metapoética com a palavra: “Sou puxado por

ventos e palavras. / (Palestrar com formigas é lindeiro de insânia?)” (Barros: 2006, 39). A cada poema, a tal “ruptura com a normalidade” se acumula com dúvidas sobre a própria sobriedade. O signo da loucura sobrevém com o uso delirante da palavra:

Tenho o ombro a convite das garças

.....

.....

(Tirei as tripas de uma palavra?)

.....

A chuva atravessou um pato pelo meio

.....

Eu tenho faculdade para dementes?

.....

A chuva deformou a cor das horas

.....

A placidez já põe a mão nas águas (Barros: 2006, 43).

A experiência de demência é um dote para a poesia. Para tanto, a sensação aguçada e a alucinação visual (chuva que parte um pato) caminham juntas com a experimentação da linguagem poética. Diversos outros trechos trazem relação similar: “Eu escrevo o rumor das palavras. / Não sou sandeu de gramáticas. / Só sei o nada aumentado” (Barros: 2006, 47); ou “Passa um galho de pau movido a borboletas: / Com elas celebro meu órgão de ver [...] Palavra que eu uso me inclui nela” (Barros: 2006, 61)

De maneira similar à criança, o louco também vangloria a “necedade”, a ignorância, em uma palavra: o nada “(Sou pessoa aprovada para nadas?)” (Barros: 2006, 53). É como se a loucura,

como símbolo da perda da razão, da moral, da lucidez, pudesse trazer à tona essa parte primitiva do ser; como se o desconhecimento das normas sociais e gramaticais tornasse o louco um poeta em potencial.

As peripécias de Apuleio findam quando avista a “Aldeia dos Guanás” (Barros: 2006, 71). Nela, Manoel de Barros encontra o índio, outra representação do primitivo muito presente em *O livro das ignoranças*.

Índio

Em meados da década de 1940, após sua formação em Direito, Manoel de Barros faz uma importante viagem por países da América Latina, especialmente Bolívia, Peru e Equador. Nessa ocasião, vive entre índios e se fascina pelo “primitivo”.

É na última parte de *O livro das ignoranças* (“Mundo pequeno”) que o índio é tematizado. Surgem ameríndios na condição de “dementes de rio”, como Bugre Felisdônio, Ignácio Rayzama e Rogaciano: “Todos catavam pregos na beira do rio para enfiar no horizonte” (Barros: 2006, 77).

Sombra-Boa, índio guató, conversa no dialeto de sua aldeia, em português e em pássaro. Entre “conversamentos” de gaivotas, possui também uma relação poética com a linguagem: “Sombra-Boa tem hora que entra em pura decomposição lírica: ‘Aromas de tomilhos dementam cigarras’” (Barros: 2006, 81). A fusão entre fenômenos da natureza e a linguagem poética também vem atrelada à “ignorança”: “Nascera engrandecido de nadezas” (Barros: 2006, 81).

No poema seguinte, apresentam-se notícias colhidas junto aos índios chiquitanos, na Bolívia no ano de 1944: “Formiga puxou um pedaço do rio para ela e tomou banho em cima. / Lagarto

curimpapã assistiu o banho com luxúria no olho encapado” (Barros: 2006, 83).

Manoel de Barros projeta ações tipicamente humanas em figuras da natureza (como o banho da formiga e o voyeurismo do lagarto). Essa sensibilidade é acessível ao índio, pois ele está integrado aos seres naturais, como ele próprio, ainda não ressentido de sua animalidade, como ocorre ao homem civilizado.

O índio guató Rogaciano conta uma cosmologia: “O mundo não foi feito em alfabeto. Senão que primeiro em água e luz. Depois árvore. Depois lagartixas. Apareceu um homem na beira do rio...” (Barros: 2006, 95). Manoel de Barros incorpora essa mitologia nativa em sua poesia, transcrevendo exatamente as palavras de seu personagem. Nesse sentido, a forma de o índio atribuir sentido à origem da vida é considerada uma poesia em estado puro, pois há uma espécie de caos fundante que funde todos os seres, ainda sem uma hierarquia na qual o humano se aparta e pretensamente compreende a natureza.

Os índios de Manoel de Barros possuem diversas características já vistas nas personagens da criança e do louco. Trata-se de uma integração à vida natural, na qual o humano adota feições naturais, ao mesmo tempo que os animais, vegetais e demais fenômenos naturais adotam feições humanas. Manoel de Barros nomeia esse duplo processo como a “humanização da coisa” e a “coisificação do humano” (2016). Assim, a formiga tomando banho vista com luxúria pelo lagarto representa características humanas transfiguradas na vida natural (a humanização da coisa), ao passo que, quando Sombra-Boa é “abençoado a garças”, transfigura-se na ave e acessa o ser da coisa (coisifica o humano). Tais imagens são prontamente identificadas como características originais do manoolês arcaico.

Muitos dos estudiosos dos povos “primitivos” notaram essa simbiose do homem com a natureza como traço definidor de sua experiência de mundo. O antropólogo Lévy-Bruhl, por exemplo, nomeou essa vivência regida por uma mentalidade primitiva pré-lógica, caracterizada pela “aversão dos primitivos pelas operações lógicas”, especialmente aos conceitos de identidade, causalidade e contradição (1922, 13). A metempsicose é uma das expressões definidoras dessa mentalidade: o homem torna-se um animal, vegetal ou mineral, em metamorfose contraditória. Em ambos, rompe-se o princípio de identidade (homem é homem, animal é animal) e opera-se de forma logicamente contraditória.

Mário de Andrade, em sua definição do primitivismo, adota exatamente essa noção de “estágio mental”: o “primitivo... é o *ser que pensa paralogicamente pelo que o mundo fenomênico lhe apresenta*” (1938/1955, 25-6; grifos do autor). O termo “paralógico” (ao lado) – e não “pré-lógico” (antes do lógico) – significa que Mário de Andrade rejeita uma linha evolutiva do pré-lógico ao lógico, como defende Lévy-Bruhl. Trata-se de uma diferença, não de uma desigualdade. Nessa definição do primitivo via mentalidade, Mário de Andrade associa o “homem natural” à “criança” e ao “homem pré-histórico”.

Contudo, o filósofo que desenvolve mais notoriamente essa experiência dos povos primitivos é Vicente Ferreira da Silva (1955/2002), em seu *A experiência do divino nos povos aurorais*. Esses povos originários experimentam o mundo como uma totalidade de manifestação divina, pois não separam o homem da natureza e não classificam hierarquicamente as espécies. Assim, sem buscar a identidade exclusiva do humano na consciência ou na razão, dedicam-se a uma vivência concreta de interpenetração entre os seres: em um caos pré-cosmogônico ainda fresco na experiência. Sem a

cisão entre homem e outras espécies, Vicente Ferreira da Silva destaca o totemismo como forma de devires dos homens em animais e vegetais, venerados como formas de manifestação divina. Em vez de se apartar da natureza e entendê-la, tais povos sentiam-se parte e vivenciavam devires em “homens-cangurus” ou “homens-répteis”. A ingestão de plantas e raízes também permitia devires da existência vegetal. O filósofo nota que essa “fascinação” pelos devires possuía seu foco na sensação do corpo e em uma “imaginação concreta”. Por fim, Vicente Ferreira da Silva analisa o quanto essa fascinação abre os caminhos para a Poesia como verdade do ser.

Em Manoel de Barros, essa vivência da origem nos povos aurorais encontra esse mesmo regime de fascinação, caracterizado pelos devires entre os seres (a humanização da coisa e a coisificação do humano) que entornam a linguagem primal da poesia.

O populacho e o negro

Além da criança, do louco e do índio, Manoel de Barros lança mão de outras figuras associadas ao primitivismo. São pessoas simples de culturais orais tradicionais como o canoeiro, o vaqueiro ou o “irmão-preto”.

Malafincado era um vaqueiro ou “peão de campo”, nascido em um vilarejo, apresentado da seguinte maneira:

Esse Malafincado:

Sempre nos pareceu feito de restos.

Ventos o amontoavam como folhas.

Foi sempre convidado a fazer parte de arrebóis.

(Sintomático de tordos era o seu amanhecer.)

Falava em via de hinos –

Mas eram coisas desnobres como intestinos
de moscas que se mexiam por dentro de suas
palavras

Gostava de desnomear:

Para falar barranco dizia lugar onde avestruz
esbarra.

Rede era vasilha de dormir.

Traços de letras que um dia encontrou nas pedras de
uma gruta, chamou: desenhos de uma voz.

Penso que fosse um escorço de poeta (Barros: 2006, 79).

Novamente, nesse poema, agora na figura de uma pessoa simples do populacho, o modo de vida mais habitual é visto como naturalmente poético. Como parte do arrebol, amontoado pelo vento ou amanhecido em ave (tordo), Malafincado incorpora fenômenos da natureza. Essa sua coisificação existencial tem também um paralelo em seu uso da linguagem, pois fala “em via de hinos”, movimentando intestinos de moscas em suas palavras e desnomeia as coisas. É como se a vivência incorporante do mundo entornasse uma expressão gramatical permeada por invenções.

Andaleço, o “irmão-preto”, é outra dessas pessoas simples apresentadas ao lado dos demais primitivos. Andaleço se identificava com um navio: o Etrúria: “Se a palavra é a posse da coisa nomeada, o Etrúria era ele mesmo, o Andaleço” (Barros: 2006, 93). O afro-brasileiro se fazia navio e incorporava seus cascos em sua pele: “Ele tinha incumbências para água / Crescera que nem craca nos cascos dos navios” (Barros: 2006, 93). Contava estórias que fascinavam os meninos, transfigurando essas excentricidades de sua vida em “causos” igualmente surpreendentes.

Com *Malafincado e Andaleço*, Manoel de Barros introduz ao rol dos primitivos a figura de pessoas populares. A exaltação desses personagens simples de culturas tradicionais, dotados de incomuns dotes metafísicos ou poéticos, encontra paralelo, por exemplo, na obra de Guimarães Rosa – o mito que fascinava Manoel de Barros.

É ainda Arley Andriolo quem identifica o surgimento de pessoas das “classes populares” que passam a figurar como “novos primitivos” (2004). Desde a valorização do movimento romântico aos contos e lendas populares, as pessoas do povo são consideradas artistas natos, em virtude de sua ingenuidade, espontaneidade e sinceridade. São exatamente esses aspectos, tão simples e surpreendentes, que Manoel de Barros incorpora na figura primitiva da população.

Poeta primitivo

Em Manoel de Barros, não apenas os “primitivos” assumem traços de poetas, mas o poeta se torna primitivo. As contradições do primitivismo como alteridade do homem civilizado se encontram aqui evidentes: não apenas os “primitivos” são dotados de trejeitos poéticos, numa projeção de traços do artista moderno, mas o poeta é caracterizado com a mesma sensibilidade que atribuiu ao primitivo como alteridade. Em outras palavras, o “outro” (primitivo) encarna traços do “eu” (poeta) ao mesmo tempo que o “eu” incorpora o outro. Nesse jogo de espelhos, borram-se as fronteiras entre o civilizado e o “primitivo”, em uma devoração (antropofágica?) do outro – mesmo que esse outro seja reduzido às projeções idealizadas do artista. É nesse sentido que o primitivismo reflete essa busca do homem ocidental por si mesmo, no desfile de suas diversas faces, tendo no “primitivo” um pretexto para suas transmutações.

Em diversos poemas de *O livro das ignoranças*, Manoel de Barros apresenta sua biografia ou seu “autorretrato”, momento em que sua identidade primitiva fica revelada.

Vimos anteriormente que, em memórias de sua infância, narra seu dom poético a partir do gosto pelo defeito das frases. Aos treze anos de idade é assemelhado ao bugre por sua predileção pelos desvios e um “gosto por nada”. No penúltimo poema do livro, apresenta sua biografia. Conta que, entre 1940 e 1946, viveu em lugares da Bolívia e do Peru, entre índios, loucos, crianças e bêbados. Essas vivências parecem estar ancoradas em sua fascinação pelo primitivo, conforme destaca em entrevistas. É a partir dessa identificação com o primitivo que narra sua poética:

Achava que a partir de ser inseto o homem poderia
entender melhor a metafísica
Eu precisava de ficar pregado nas coisas vegetalmente
e achar o que não procurava.
Naqueles relentos de pedra e lagartos, gostava de
conversar com idiotas de estrada e maluquinhos
de mosca.
Caminhei sobre grotas e lajes de urubus.
Vi outonos mantidos por cigarras.
Vi lamas fascinando borboletas.
E aquelas permanências nos relentos faziam-me
alcançar os deslimites do Ser
[...]
Não era mais a denúncia das palavras que me
importava mas a parte selvagem delas, os seus
refolhos, as suas entraduras.

Foi então que comecei a lecionar andorinhas (Barros: 2006, 101-2).

“Ser inseto” ou “ficar pregado nas coisas vegetalmente” revelam a coisificação do artista em fenômenos naturais, de maneira semelhante ao que vimos em outros primitivos. Esses são os “deslimites do Ser”, alcançados pelo poeta em busca de compreender melhor a “metafísica”. Pode-se pensar que os limites habituais do humano ocidental são quebrados nesse contato com a alteridade dos primitivos, permitindo lograr esses “deslimites”. Da mesma forma, a busca pela “parte selvagem” das palavras denota a incorporação do uso da linguagem atribuído aos “primitivos” vistos anteriormente. Ora, que índio, louco ou criança se interessariam pela “metafísica” ou pelo encontro de um estilo poético? Nas figuras de seus primitivos, Manoel de Barros projeta a si mesmo.

Considerações finais

A fascinação pelo primitivo está no centro da verve criativa de Manoel de Barros. O primitivismo se confunde com sua própria poesia. As figuras da criança, do louco, do índio e do popular não possuem, entretanto, uma identidade definida em Manoel de Barros. Antes, elas se fundem e confundem, formando um único núcleo criativo.

Há três características comuns aos “primitivos” em Manoel de Barros: a “ignorância” (“coisário de nadezas”); o devir (“os deslimites do Ser”); a poesia (“voar fora da asa”).

A “ignorância” ou o nada possuem uma esfera epistemológica e ontológica. Epistemologicamente, a “ignorância” revela a ausência de um saber convencional ou o desconhecimento dos sentidos que

todos atribuímos ao mundo. Essa “ignorância” possibilita, portanto, um olhar inovador e virginal sobre as coisas, atribuindo-lhes um sentido inédito calcado na ingenuidade ou na inocência. A criança inventa um novo verbo poético, pois “não sabe” as regras gramaticais. Logo, o caminho de acumular saberes no decorrer da vida (uma evolução aplicada ao âmbito intelectual) é substituído pelo desafio de enxergar as coisas como se fosse pela primeira vez (um olhar virginal dos primórdios da humanidade): “descobri que todos os caminhos levam à ignorância” (Barros: 2006, 103). Como consta no “Manifesto da poesia Pau-Brasil”, de Oswald de Andrade: “ver com olhos livres” (1924/1990, 41).

Essa “ignorância” adquire outros sentidos quando o poeta primitivo destaca seu “gosto por nada”: da mesma forma que o louco só sabe “o nada aumentado” (Barros: 2006, 47), o índio Sombra-Boa “nascera engrandecido de nadezas” (Barros: 2006, 81), ou a criança enriquece a natureza com sua incompletude. O nada revela uma feição ontológica, relativa ao Ser. É o símile de um caos pré-cosmogônico, anterior ao surgimento de tudo. Um vácuo, um vazio, no tempo e no espaço que, paradoxalmente, contém tudo em estado latente. O nada e a “ignorância” são potências anteriores e determinantes da Criação: das coisas e da obra de arte.

Da mesma forma, todas as personagens “primitivas” em Manoel de Barros expressam os “deslimites do Ser” ou o devir. Talvez exatamente por incorporarem esse caos pré-cosmológico, em que todas as formas de vida estão fundidas, podem perder o contorno do corpo e da subjetividade humana e devanear as formas várias do devir. O louco afirma que um “ocaso me ampliou para formiga” (Barros: 2006, 59) ou “um sabiá me aleluia” (Barros: 2006, 71); o poeta primitivo aponta que “me anonimei de árvore” e o índio Sombra-Boa

é um “ente abençoado a garças” (Barros: 2006, 81). São momentos em que o ser supera seu limite habitual e torna-se um animal, um vegetal, um inseto, um astro ou um fenômeno natural.

Por fim, todos os “primitivos” em Manoel de Barros são poetas em estado latente e espontâneo. O delírio do verbo praticado pela criança é similar ao “delírio frásico” do louco ou à “decomposição lírica” do índio. O vaqueiro que fala “em via de hinos” e “desnomeia” as coisas é um “escorço de poeta” (Barros: 2006, 79), pois, como afirma Manoel de Barros, busca essa “parte selvagem” das palavras.

Esses três processos “primitivos” constituem a forma como Manoel de Barros desenvolveu seu “primitivismo”. É ele quem mimetiza esses personagens nos matizes de seu ser. Perdidas as fronteiras entre os seres, a sensibilidade “primitiva” permite essa interpenetração. O poeta já não é, mas devém na multiplicidade de personagens, na pluralidade de seres e na variedade de fenômenos naturais. É nos sentidos dessa sensibilidade que a poesia se insinua.

O “outro”, de fato, ainda padece ignorado, ainda carece de nascimentos.

Referências

- AMIN, Raquel. “O mês das crianças e dos loucos de 1933”. In: *Flávio de Carvalho: revolução modernista no Brasil*. São Paulo: Ministério da Cultura e Banco do Brasil, 2012, pp. 161-9.
- ANDRADE, Mário de. *Curso de filosofia e história da arte*. São Paulo: Centro de Estudos Folclóricos; GFAU, 1955.
- ANDRADE, Oswald de. “Manifesto da poesia pau-brasil”. In: _____. *A utopia antropofágica: antropofagia ao alcance de todos*. São Paulo: Globo, 1990.
- ANDRIOLO, Arley. *Traços primitivos: histórias do outro lado da arte do século XX*. Tese de doutorado defendida no Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2004.
- _____. “A questão da alteridade no ‘primitivismo artístico’”. *II Encontro de História da Arte*. IFCH-Unicamp, Campinas, março de 2006.
- BARONIAN, Jean-Baptist. *Rimbaud*. Tradução de Joana Canêdo. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Record: 2006.
- _____. “Vanguarda primitiva. Entrevista com Manoel de Barros concedida a Cláudia Trimarco e Bosco Martins”. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/manoel-de-barros-se-considera-um-songo-parte-ii>. Acesso em: 16 de jan. de 2016.
- BOAS, George. *Primitivism and Related Ideas in the Middle Ages*. Baltimore e Londres: The Johns Hopkins University Press, 1997.
- CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Perseu Abramo, 2000.

- DELÉCLUZE, Etienne-Jean. *Louis David: son école et son temps*. Paris: Macula, 1983.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *The Preference for the Primitive: Episodes in the History of Western Taste and Art*. Londres: Phaidon Press, 2002.
- HILLER, Susan. "Editor's foreword". In: _____. (org.). *The Myth of Primitivism: Perspectives on Art*. Londres e Nova York: Routledge, Chapman and Hall, 1991, pp. 1-4.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- LÉVY-BRUHL, Lucien. *La Mentalité primitive*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1922.
- LOVEJOY, Arthur O. & BOAS, George. *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*. 2ª. ed. Londres: The Johns Hopkins Press, 1997.
- PLATÃO. *Fedro ou da beleza*. Tradução de Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães, 2000.
- RHODES, Colin. *Primitivism and Modern Art*. Londres: Thames and Hudson, 1994.
- RIMBAUD, Arthur. *Prosa poética*. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- SILVA, Vicente Ferreira da. "A experiência do divino nos povos auro-rais". In: _____. *Dialéctica das consciências e outros ensaios*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2002, pp. 362-9.

Resumo

Manoel de Barros encontra a originalidade de sua poesia num retorno às origens: as fontes “primitivas” do ser. Essa sua vanguarda primitiva é analisada em *O livro das ignoranças*, especialmente nos personagens da criança, do louco, do índio, do caboclo e do próprio poeta. Verifica-se que todos esses personagens não possuem uma identidade definida, mas são assemelhados em três traços marcantes: a “ignorância” ou o desconhecimento das representações convencionais sobre o mundo e a linguagem; o devir em diversas outras formas de vida animal, vegetal ou astral; e a criação poética, com um uso espontâneo das palavras. Conclui-se que Manoel de Barros projeta a si próprio nesses múltiplos personagens, expediente comum entre artistas modernos, segundo teóricos que analisam o primitivismo artístico.

Palavras-chave: primitivismo; alteridade; poesia brasileira contemporânea; Manoel de Barros.

Abstract

The Brazilian poet Manoel de Barros finds the originality of his poetry in a return to the origins: the “primitive” sources of being. This “primitive avant-garde” is analyzed in *O livro das ignoranças* (*The book of ignorances*), especially in the characters of the child, the madman, the Indian, the simple people and the poet himself. It appears that all these characters do not have a defined identity, but they are similar in three features: “ignorance” of conventional representations about the world and language; turning into various other forms of animal, plant or astral life; poetic creation, with spontaneous use of words. Our conclusion is that Manoel de Barros projects himself on these multiple characters, a common resource among modern artists according to theoreticians who analyze artistic primitivism.

Keywords: primitivism; alterity; contemporary Brazilian poetry; Manoel de Barros.

A representação da homoafetividade na literatura infantil a partir de *Meus dois pais*, de Walcyr Carrasco

Rayron Lennon Costa Sousa*

Diógenes Buenos Aires de Carvalho**

As estórias infantis marcam a vida de seus leitores, demarcam espaços, apresentam e problematizam situações, iluminando, progressivamente, as diversas obscuridades sociais que são descortinadas durante o processo de fruição e significação do texto literário. A literatura infantil, nessa acepção, fornece subsídios para que os leitores compreendam o mundo e a si mesmos, ao passo que, linearmente, devoram os livros. Nesse movimento, a partir de um contexto cultural cada vez mais autônomo e diverso, essa literatura atua, sob a ótica pedagógica, no trabalho com o desenvolvimento intelectual e cognitivo enquanto, paralelamente, desenvolve conhecimentos linguísticos, empreendendo processos que vão desde a (re)construção de valores à apropriação cultural, bem como a problematização do que é certo e/ou errado, considerando os contextos e as ideologias vigentes, no expediente de se discutirem valores. Desse modo, a literatura infantil tem entre seus objetivos fornecer narrativas que, direta ou indiretamente, contribuem para a constituição sociocul-

* Doutorando em Letras na Universidade Federal do Piauí (UFPI), é professor do Curso de Linguagens e Códigos da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), Campus São Bernardo.

** Professor adjunto da Universidade Estadual do Piauí (UESPI), atuando na graduação e no mestrado acadêmico em Letras.

tural de seus leitores. Ademais, dependendo do que ela apresenta e/ou problematiza, seja como temática, seja como sentidos, haverá um processo de (re)direcionamento e uma abertura dos diversos mundos que constituem o imaginário sociocultural das crianças, num movimento de conjugar passado e presente.

Considerando as potencialidades da literatura infantil, objetivamos discutir, neste ensaio, a representação da homoafetividade e a problematização das escolhas individuais e das novas configurações familiares a partir da análise crítica da obra infantil *Meus dois pais*, publicado em 2010 pelo escritor e dramaturgo Walcyr Carrasco. Tal proposição se alicerça no movimento de a literatura contemporânea iniciar a inserção de narrativas que contemplem as novas tendências socioculturais, principalmente as que envolvem aqueles(as) que estiveram por tantos séculos habitando as margens da sociedade e, conseqüentemente, do universo da literatura, excluídos da tradição, via de regra, por não pertencerem à elite dominante, como, por exemplo, os negros, as mulheres, os homossexuais etc., que se (auto) inscrevem, agora, através de representações positivadas e de uma poética empreendida política e socialmente, tirando-os das posições de subserviência e colocando-os como protagonistas de suas próprias histórias, num processo de revisitação e reescrita histórica e social, bem como de (re)fundamento do cânone literário.

Assim, no tocante à natureza metodológica, a pesquisa que ensejou este ensaio é classificada como básica, precedida de revisão bibliográfica, caracterizada como análise crítica, tendo como *corpus* a obra infantil *Meus dois pais*, de autoria de Walcyr Carrasco. Como aporte teórico, recorreremos às discussões de Zilberman (2008; 2014), sobre as especificidades e potencialidades da literatura infantil; Colomer (2017), sobre os movimentos da literatura infantil e juvenil

contemporânea; e Candido (2006), sobre a relação entre a literatura e a sociedade, entre outros.

A partir das análises, conjugadas com as discussões teóricas, compreendemos a obra *Meus dois pais* como pioneira no universo da literatura infantil contemporânea no tocante à tematização da homoafetividade, por trazer para o centro das discussões as novas configurações familiares, especificamente as protagonizadas por dois homens, ao passo que sinaliza contextos e problematiza situações ao leitor infantil em processo de formação psíquica. Entendemos que esses universos circunscrevem crianças e adolescentes em casa, na escola, na rua, com a própria família e/ou com os amigos, tendo como contexto, na narrativa em análise, o processo de separação dos pais, bem como o deparar-se com as novas identidades de gênero e/ou orientação sexual assumidas pelos pais ou pelas pessoas do convívio. Portanto, trata-se de uma leitura que discute questões das mais sensíveis, considerando o público, a faixa etária, a linearidade do desenvolvimento psíquico e a dimensão social das representações, mas necessária por compreender e possibilitar o exercício da tolerância, do respeito, da aceitação e do amor entre duas pessoas, independentemente de suas identidades.

O ensaio está dividido em quatro partes. A primeira é a introdução, contextualizando e suscitando a essência do texto. A segunda apresentará os movimentos que ganham voz e vez na contemporaneidade, assim como as especificidades da leitura da literatura infantil, seus vieses e suas potencialidades, afunilando as discussões nas produções literárias e sinalizando como elas contribuem para a percepção do mundo e do próprio eu-leitor. A análise crítica do texto está na terceira parte, na qual relacionamos as discussões teóricas com a análise do texto literário, problematizando

situações e empreendendo percepções, bem como direcionando-as sob outros vieses e perspectivas teórico-analíticas. A quarta e última apresentará o afinilamento da análise crítica, principalmente no que diz respeito às suas contribuições para o universo acadêmico e da crítica literária, no campo da literatura infantil contemporânea, acerca do trabalho com os temas e as discussões sobre homoafetividade e configurações familiares.

Literatura infantil contemporânea: breves considerações

Os universos que circunscrevem a contemporaneidade têm registrado o surgimento de inúmeras questões que, secularmente, estiveram às margens e/ou silenciadas, seja pelo que representam, seja pelo simples fato de desafiarem a hegemonia ocidental (Maldonado-Torres: 2007). Nesse contexto, do ponto de vista da história, minorias étnicas e sexuais galgam seus espaços e buscam, lentamente, seus reconhecimentos através de vários mecanismos, entre eles a própria atualização da legislação vigente, a ocupação de lugares no judiciário, no legislativo e, cada vez mais, no executivo. Do ponto de vista da literatura, essas minorias assumem os protagonismos e as autorias dos textos literários sem precisarem assinar com pseudônimos e/ou pedir desculpas pela escrita, como a historiografia literária brasileira, por exemplo, registra com a primeira mulher afro-brasileira da literatura nacional, Maria Firmina dos Reis, em pleno século XIX.

Considerando esse levante de voz através de uma escrita insubmissa, bem como o reconhecimento de uma sociedade heterogênea social e culturalmente demarcada, a literatura infantil possibilita a seus leitores, através de seu viés precursor, discussões sobre inúmeras temáticas antes mesmo de serem amplamente abordadas

no âmbito social, afunilando-as em questões étnicas, de gênero, de sexualidade etc., emergentes, sensíveis e necessárias, tanto do ponto de vista da construção da psique das crianças quanto das potencialidades do texto literário infantil.

Nesse interstício discursivo, para se chegar à contemporaneidade, é necessário destacar o período entre séculos, especificamente a virada do XX para o XXI, momento em que as discussões sobre autoria feminina e literatura produzida por mulheres, por homossexuais, por negros etc. costuraram-se a um mundo que é plural, insurgente, mas que foi negado a esses grupos por um julgamento delimitador, a partir de uma única ótica, eurocêntrica, hegemônica e racista, via de regra, buscando perfeição e pureza na humanidade a partir de critérios colonialistas (Maldonado-Torres: 2007; Mignolo: 2003). Destarte, a tentativa de apagamento dessas existências ocasionou, na literatura, um mergulho nas obras tidas como clássicas pelo cânone, objetivando identificá-las e como elas foram representadas nas respectivas narrativas.

Para entender esse movimento contemporâneo de análise e crítica, entre temas, tramas e sentidos, é necessário dialogar com a história da literatura infantil, que tem sua gênese na Europa entre os séculos XII e XIX, especificamente na França e na Alemanha, resultado do reconhecimento da criança como integrante da sociedade, assumindo a identidade de leitora, o que lhe garantiu a oportunidade de acesso ao universo da literatura. No Brasil, através do reconhecimento do *status* de leitores atribuído aos infantes no final do século XIX e com maior efervescência no século XX, esse gênero literário começa a tomar corpo através dos processos de tradução e adaptação de clássicos europeus, de parte considerável do acervo de autoria dos Irmãos Grimm, Charles Perrault, Jean de

la Fontaine, precursores na tradição literária infantil e juvenil no Ocidente. Esses escritores registraram a literatura oral e folclórica de suas culturas que, posteriormente, passou a ser adaptada para outros contextos, movimento que responde consideravelmente pela idealização da mulher em condição submissa, destinada aos afazeres do lar e/ou à espera do príncipe encantado, ambos brancos, apagando toda e qualquer existência contrária ou distinta. Esse movimento se perpetuou por muito tempo, lá e cá, conforme percebemos nas discussões de Cagneti e Silva em *Literatura infantil juvenil: diálogos Brasil-África* (2013).

Nesse percurso, compreendemos a literatura infantil como um projeto para comportar uma finalidade pedagógica: instruir e distrair, especificidades que ainda hoje são enfatizadas pelas escolas e pelos manuais de ensino de literatura, segundo Paulino e Cosson, em *Letramento literário: para viver a literatura dentro e fora da escola* (2009). Todavia, para o filósofo e crítico literário Tzvetan Todorov, em *A literatura em perigo*, a obra literária excede essa noção, pois “produz um tremor de sentido, abala nosso aparato de interpretação simbólica, desperta nossa capacidade de associação e provoca um movimento cujas ondas de choque prosseguem por muito tempo depois do contato inicial” (2009, 78).

A relação entre a experiência humana e a literatura não pode ser cerceada, embora tenhamos outras questões que são interpeladas à leitura como, por exemplo, o desenvolvimento cognitivo e o envolvimento desse leitor no mundo cultural no qual está submerso, dialogando com sua própria realidade. Destarte, no tocante à recepção da obra literária e seus significados, entendemos que seus sentidos não podem ser definidos por mecanismos sociais pré-estabelecidos, embora eles exerçam uma força sobre os atos de leitura, por exemplo,

quando pensamos na leitura literária para fins de reflexão linguística. A respeito das possibilidades do literário infantil, Regina Zilberman, em *O papel da literatura na escola*, afirma que “as obras são objeto de algum tipo de acolhimento” (2008, 87).

Segundo a autora citada, as obras comportam também a função de acolhimento. Considerando essa assertiva, compreendemos que elas podem contemplar uma variedade de temáticas e de protagonismos e suas representações, sem perder de vista a essência pedagógica, tanto nos universos sociais quanto nos culturais. Para desenvolver essa discussão, podemos nos reportar a Teresa Colomer, em *Introdução à literatura infantil e juvenil atual*, que enfatiza que

a literatura para crianças e jovens deve ser, e ser vista como literatura, e que as principais funções desses textos podem se resumir a três: 1) Iniciar o acesso ao imaginário compartilhado por uma determinada sociedade. 2) Desenvolver o domínio da linguagem através das formas narrativas, poéticas e dramáticas do discurso literário. 3) Oferecer uma representação articulada do mundo que sirva como instrumento de socialização das novas gerações (2017, 19-20).

As relações que se estabelecem partindo das três acepções da autora corroboram o que se vem discutindo, no âmbito da crítica literária, como potencialidades do texto literário infantil, uma vez que esse leitor é iniciado progressivamente no mundo literário, ao passo que, paralelamente, desenvolve o domínio da linguagem e empreende processos de conscientização quando se trabalham e se significam as representações que interpelam as narrativas. Dessa forma, a literatura infantil vista como literatura de alto valor estético é uma assertiva ratificada por vários

críticos, tais como Regina Zilberman (2008; 2014), Marisa Lajolo (2001), Nelly Novaes Coelho (1991), Eliane Debus (2017), ente outros(as), já que as demais funções atreladas a ela são secundárias e não podem aniquilar a literariedade e a estética que a compõem. Ainda, quando a autora discorre sobre a iniciação ao imaginário, através do desenvolvimento da linguagem, está colocando a literatura à disposição de uma formação social, histórica, cultural e psicológica. Colomer acrescenta, posteriormente, que “a força educativa da literatura reside, precisamente, no que facilita formas e materiais para essa ampliação de possibilidades: permite estabelecer uma visão distinta sobre o mundo, pôr-se no lugar do outro” (2017, 21). Tal consideração dialoga com nossas discussões no tocante ao viés pedagógico.

A partir da assertiva que considera o lugar do outro como um lugar de trânsito(s), Jauss, em *A estética da recepção: colocações gerais* (1979), teoriza sobre a relação entre obra e leitor, discussão que pode ser encontrada, com outras especificidades, em *O demônio da teoria: literatura e senso comum* (2010), de Compagnon. Nesse contexto, Jauss apresenta essa relação como fruto de um dialogismo que não é fixo, porque segue o fluxo temporal e linear. Discute, ainda, que cada leitor interage com a obra a partir de suas experiências individuais e de seu conhecimento de mundo, pois a recepção do texto literário se inicia pelo horizonte de expectativas, ou seja, pelo que o leitor espera da leitura, de suas motivações, dúvidas e/ou objetivos. Dado esse primeiro contexto, segundo esse autor, o leitor assume a função de questionador, sob uma ótica hermenêutica, centrada em perguntas e respostas, materializando-se nas relações de dinâmicas, como resultado dos momentos de fruição literária dos leitores infantis, do acompanhamento pedagógico e da leitura nos espaços não escolares. Essa interação questionadora, via de regra, propicia ao leitor, em

contato com as produções das e sobre minorias, a (re)construção de uma percepção plural, tanto na condição de protagonistas quanto na autoria, uma vez que esse gênero literário cumpre seu papel para uma educação estética e humanizadora, conforme ratificamos nas discussões de Antonio Candido em *Literatura e sociedade* (2006).

Por ter uma função humanizadora, a literatura renova seus sentidos a cada análise. Considerando essa acepção, a literatura entrelaça ficção e realidade através de seu caráter e viés interpretativo, possibilitando ao leitor submergir-se no texto literário a ponto de colocar-se no lugar do outro, num exercício constante de empatia e de alteridade. A partir do exercício de colocar-se no lugar do outro para também conhecer a si mesmo e seus entornos, Diógenes Carvalho, em *As crianças contam as histórias: os horizontes dos leitores de diferentes classes sociais*, potencializa essa discussão ao acrescentar que, “à medida que o leitor infantil se constitui como narrador, ocupa seu lugar enquanto sujeito sócio-histórico, uma vez que ele não apenas seleciona a forma do texto, mas também um conjunto de valores ou normas sociais de sua época” (2011, 22).

As discussões ancoradas na ótica da estética da recepção, entrelaçando os horizontes de expectativas ao teor das narrativas, cuja essência é pautada na equidade, no convívio e no respeito às diferenças, contemplam, na contemporaneidade, as problemáticas sociais e objetivam contribuir para a formação de seu público leitor de forma mais empática. Sousa, em *Representação feminina afro-descendente nas obras infantojuvenis de Ana Maria Machado e Valéria Belém*, enfatiza que

a leitura infantil é iniciada e interpretada linearmente, e que o leitor se projeta na narrativa, ocupando, muitas vezes, o

lugar do narrador, e seu envolvimento com esse texto passa a ser mais intenso. Por extensão, nesse envolvimento, ele, o leitor, acaba por perceber, mesmo que superficialmente, seu lugar enquanto sujeito cultural, uma vez que o texto é constituído de identidades e ideologias, dialogando com a sua estrutura linguístico-textual e sentindo, em suas entrelinhas, o que contribui com a essência da literatura infantil, uma literatura vivida pelo leitor em inúmeras dimensões (2018, 25).

Dialogando com as considerações do autor, a projeção desse leitor infantil na narrativa reside principalmente nas imagens que, adquiridas, se juntam a tantas outras, empreendendo grandes contingentes de informações que dão sentido e processam os arquétipos sociais, individuais e/ou coletivos, uma vez que, segundo Colomer, “uma das funções da literatura infantil e juvenil é a de abrir a porta ao imaginário humano configurado pela literatura” (2017, 20). Tal abertura de horizontes deu-se, em maior escala, a partir de meados de 1970, com as mudanças sociológicas que retorceram as estruturas sociais para que respondessem aos anseios da população, bem como atendessem aos movimentos sociais que passavam a ser reconhecidos em suas dinâmicas, em suas culturas, em suas línguas, segundo Gayatri Spivak em *Pode o subalterno falar?* (2010). Nesse encaminhamento, Nelly Novaes Coelho, em *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil*, destaca a

abertura para a formação de uma nova mentalidade, além de ser um instrumento de emoções, diversão ou prazer, desempenhada pelas histórias, mitos, lendas, poemas, con-

tos, teatro etc., criadas pela imaginação poética, ao nível da mente infantil, que objetiva a educação integral da criança, propiciando-lhe a educação humanística e ajudando-a na formação de seu próprio estilo (1991, 5).

No âmbito histórico, parte das mudanças ocorridas após a década de 1970 foram resultado das diversas manifestações oriundas dos movimentos sociais encabeçadas pelas minorias, entre elas podemos citar a do Movimento Negro Organizado, que tinha como uma das pautas a alteração da legislação. Essas ações vieram se consolidando em vários âmbitos nos últimos vinte anos e possibilitaram, dentre outras questões, a política de cotas, bem como a obrigatoriedade do ensino de história e cultura afro-brasileira e indígena na Educação Básica, conforme as leis 10.639/2003 e 11.645/2008. No que diz respeito ao movimento de resgate das produções literárias, à reescrita das narrativas oficiais e sua (re)significação, segundo Eliana Debus, em *A temática da cultura africana e afro-brasileira na literatura para crianças e jovens* (2017), seja como tema ou protagonismo, o que se percebe é que, em muitas narrativas, havia uma representação negativa das personagens e protagonistas e/ou um discurso contraditório sobre esses grupos.

Os grupos minoritários de representação política, historicamente marcados por viverem à margem, excluídos, subalternizados e estereotipados, inclusive, sobrevivendo de um movimento de re-existências, cabe destacar, garantiram a criminalização do racismo, seja através da injúria racial, seja através do descompasso entre brancos e negros. Outra mudança recai sobre o lugar da mulher, que durante séculos foi objetificada, *status* que vem mudando consideravelmente, porque as próprias mulheres escrevem e se (auto)representam no

mundo social e no literário, ou seja, se autorrepresentam, se auto-ficcionalizam, escrevendo sobre elas e sobre suas ancestrais, num fio condutor que rememora suas existências plurais. Movimento semelhante acontece nas discussões de gênero, especificamente, como neste ensaio, no tocante à homoafetividade, que conquistou a oficialização das relações (casamento civil) e a adoção, por exemplo, bem como tem aumentado as representatividades no Legislativo, cuja pauta é a causa LGBTQI+ e a visibilidade, além de outros espaços nunca antes cogitados, como a própria escola.

Nesse contexto de visibilidade e conquistas de direitos civis, Marisa Lajolo (2011), em *Literatura: leitores & leitura*, no que diz respeito à visibilidade das obras e à abertura dos horizontes para a leitura literária, enfatiza que a literatura infantil mudou “de cara e de endereço”, discorrendo que essas novas produções vêm questionando a tradição (o cânone), fornecendo-nos respostas sobre o que pode a literatura infantil. Seguindo essa lógica discursiva, a partir do que discute Lajolo, a contemporaneidade trouxe para o seio social os lugares, os discursos e as produções literárias escritas e inscritas por todos/todas os(as) marginalizados(as), que precisam chegar a todos os âmbitos sociais e desconstruir os estigmas associados às identidades dos que habitam as margens. Desse modo, a literatura infantil, considerando seu poder emancipatório, serve de mecanismo para a veiculação desses contextos, temáticas e protagonismos. Nesse sentido, Sousa discute que a literatura,

nas últimas décadas, [...] tem trilhado diversos caminhos. Entre eles, há os que reconhecem novos sujeitos, de novos lugares, nunca antes considerados como participantes, enquanto protagonistas ou coadjuvantes, representados

positivamente, cujas posições a escrita literária tardou em reconhecer, embora seus papéis tenham sido, e continuam sendo, de suma importância para a construção de narrativas significativas que contribuem para o universo imaginário e/ou realístico da literatura brasileira contemporânea (2018, 52).

A partir do exposto pelo autor, a contemporaneidade tem reconhecido novos sujeitos que re-existiram nas margens e foram historicamente representados negativamente, cujas narrativas protagonizadas por esses/essas estão cada vez mais presentes em nosso meio editorial. No eixo dessa discussão, no tocante às mudanças percebidas na contemporaneidade, Colomer enfatiza que, “em todo este período, os valores transmitidos pelos livros mudaram substancialmente; [...] o mundo refletido nas obras atualizou sua imagem para fazê-la corresponder às mudanças sociológicas e com as novas preocupações sociais” (2017, 189).

As mudanças sociológicas, as novas representações sociais, o rompimento lento com o patriarcalismo, a descentralização cultural e intelectual eurocêntrica fazem com que reconheçamos novas vozes, segundo Leyla Perrone-Moisés (2016), em *Mutações da literatura do século XXI*. Por outro lado, possibilitam o acesso às obras que representam os substratos de um país que luta para ter sua própria identidade considerada em suas pluralidades. Na literatura infantil, as representações que se iniciaram nas últimas décadas do século XX, com escritores(as) preocupados(as) com a formação desse público, ganharam força e foram se estendendo, ao passo que outros(as) escritores(as) surgiam com os mesmos objetivos, escrevendo, se inscrevendo e inscrevendo o outro, o que pressionou as editoras a

diversificarem as produções, ampliando os aceites e possibilitando que novas vozes fossem ouvidas/publicadas. No tocante às supressões interpeladas aos leitores, Caio Meira, em prólogo ao livro *A literatura em perigo*, de Todorov, afirma:

para que o próprio leitor não morra como leitor, a arte poética e ficcional deve ser apresentada em primeiro lugar em seu estranho poder imprevisito, encantador, emocionante, de forma a criar raízes profundas o suficiente para que nenhum corte analítico ou metodológico venha a podar sua presença criadora, para que nenhuma de suas partes essenciais seja amputada antes que ela aprenda a se mover e nos acompanhe pelos sentidos que damos à vida, à medida que vivemos (2009, 12).

A partir do que o autor considera como mecanismos necessários para a fruição e significação do texto literário pelos leitores infantis, o movimento é de a literatura e seu caráter de imprevisibilidade serem compreendidos em suas dinâmicas, em seus temas e, conseqüentemente, na produção de seus sentidos. Sob esse aspecto, recordamos de Ziraldo Alves Pinto, com *Flicts* (1969), e Ana Maria Machado, com *Menina bonita do laço de fita* (1986), por serem precursores de temáticas contemporâneas ao inserirem em posições de protagonistas crianças negras pertencidas de suas identidades étnicas e raciais. No tocante a *Flicts*, o protagonista não se reconhece nos padrões sociais e se sente deslocado. Para Zilberman, em *Como e por que ler literatura infantil brasileira*, *Flicts* “é um texto sobre a exclusão, já que o protagonista do título não encontra um lugar para ele: ‘Não existe no mundo nada que seja *Flicts*’” (2014, 69). No

tocante a *Menina bonita do laço de fita*, a mesma autora afirma que a obra “revelava igualmente que era hora de se fazer uma nova história, [...] uma aventura inovadora e plena de desafios” (p. 55).

No universo das questões de gênero e do feminismo, temos *História meio ao contrário*, de Ana Maria Machado; *Procurando firme*, de Ruth Rocha, e *A bolsa amarela*, de Lygia Bojunga, cujas narrativas representam a mulher positivada, empoderada socialmente, objetivando a busca pela equidade numa sociedade que ainda é refém do patriarcado, segundo Dória, que acrescenta o fato de tais obras possibilitarem o empreendimento de “estimular reflexões, questionamentos, e não simplesmente a sua visão” (2008, 19).

Sob a ótica da sexualidade e suas variantes, podemos citar *O amor não escolhe sexo*, de Giselda Laporta Nicolelis, *A caderneta*, de Baltasar Lopes, e *O menino que brincava de ser*, de Georgina da Costa Martins, que representam, na literatura infantil, contextos sociais e psicológicos dos protagonistas que se sentem e se veem diferentes. Essa autocompreensão se dá por não seguirem e/ou representarem a estrutura heteronormativa. A leitura dessas narrativas possibilita às crianças a desconstrução de uma visão unilateral sobre a existência de apenas uma orientação sexual ou a definição das identidades em feminino e masculino/homem e mulher.

Tal discussão pode ser enriquecida com o que Zilberman discorre sobre o surgimento do campo de investigação dos Estudos Culturais e suas implicações no universo da literatura:

O aparecimento dos Estudos Culturais e a sua consolidação na universidade sinalizam não apenas o novo olhar posto sobre a cultura, mas as modificações por que essa passou no trânsito do século XX para o XXI. A ruptura das fronteiras

entre o centro e a periferia, o erudito e o popular, entre a “alta literatura” e o pop, entre o clássico e o fashion, o rural e o urbano, determinou certa euforia que vigora nos meios tanto acadêmicos, quanto artísticos (2008, 14).

Os avanços, refletidos diretamente nas formas de perceber o mundo e a si mesmo(a), advindos dos estudos culturais e das epistemologias decoloniais, que se propuseram/propõem a analisar os contextos a partir de outras bases e categorias teóricas não eurocentradas, servem de norte para revisitarmos a historiografia literária infantil, objetivando refletir acerca das identificações dos(as) protagonistas com os contextos sociais vigentes, para (re)fundar o cânone literário infantil a partir do reconhecimento das identidades de gênero, das novas configurações familiares e demais pluralidades, que são identificadas no cotidiano e pairam no imaginário coletivo, principalmente no movimento de desconstrução das padronizações impostas na tradição literária, tendo o cânone como materialidade que possibilita uma crítica das supremacias étnicas, raciais, de gênero etc. Tal assertiva não pode ser desconsiderada, principalmente quando pensamos na literatura de expressão nacional, tampouco se pensarmos que as crianças precisam se constituir a partir da tomada de consciência sobre as pluralidades que integram suas culturas. Diante desse contexto, Sousa discorre:

É partindo de uma proposta dialógica, entre a experiência com o texto literário e o encontrar-se nesse universo, que esses leitores, crianças e adolescentes, irão se constituindo a partir de posições que o texto propicia ou de outras já ocupadas na pirâmide social (2018, 83).

As posições que o autor destaca se dão a partir da experiência com o texto literário infantil contemporâneo, pois é impossível, nos dias atuais, apagar as existências de mulheres que escrevem, de afrodescendentes que a cada dia galgam novos espaços de prestígio social, de homossexuais, indígenas, periféricos etc. que a todo momento buscam (re)construir representações positivas em detrimento de arquétipos pejorativos e depreciativos enraizados historicamente. Assim sendo, o movimento das representações positivadas encontram justificativa em Jauss, em *A história da literatura como provocação à teoria literária*, pois para ele “o horizonte de expectativa de uma obra, que assim se pode reconstruir, torna possível determinar seu caráter artístico a partir do modo e do grau segundo o qual ela produz seu efeito sobre um suposto público” (1994, 31). Podemos inferir que os leitores processam as informações representadas no e através do texto literário e começam a pensar o mundo sob outras perspectivas.

Portanto, pensar a literatura infantil contemporânea é problematizar e refletir suas questões, desde os temas aos sentidos que produzem em seus leitores, considerando os avanços e supressões que vêm desde o cânone às tendências contemporâneas, principalmente no que diz respeito à importância dessas narrativas na desconstrução de estigmas associados às identidades de gênero, homoafetivas etc., cujas tematizações e trajetórias ratificam a importância de cada sujeito(a) na constituição de uma sociedade pautada no princípio da equidade e nas instâncias da alteridade e da diversidade como processos de humanização através do texto literário, submersa nos universos culturais do Outro, que ao mesmo tempo sou eu mesmo, objetivando, assim, romper com pré-conceitos e arquétipos que tentam a todo preço apagar as existências desses grupos em prol da manutenção do colonialismo.

Novas configurações familiares em *Meus dois pais*, de Walcyr Carrasco

A literatura infantil contemporânea apresenta a seus leitores um universo repleto de temáticas, cujos protagonismos são oriundos das mais diversas culturas, (auto)pertencidos a diversas identidades e integrantes de constituições familiares que rompem com a heteronormatividade. O público leitor infantil é, por essência, um dos mais questionadores sobre o mundo e as coisas, tais como se apresentam e se constituem. Nesse contexto, é importante discutir a relação entre Literatura e Direito no tocante às garantias civis de cada cidadão, objetivando analisar o lugar da homoafetividade, tanto no gênero literário quanto na sociedade, enfatizando as escolhas individuais e as novas configurações familiares, a partir de uma análise crítica do texto literário dotado de significações.

Assim sendo, optamos por uma narrativa que abordasse o relacionamento homoafetivo em virtude de ser essa uma discussão ainda muito distante de nossos(as) alunos(as) na posição de leitores(as) infantis. É importante ratificar que a contemporaneidade traz à tona tais questões, por vezes de forma deturpada e/ou superficial. A partir dessa assertiva, justificamos a proposta a partir do contingente, segundo o censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, datado de 2010, de famílias homoafetivas que já somam mais de 60 mil, sendo 53,8% delas formadas por mulheres, parcela mínima quando comparada com o contingente de famílias heterossexuais, mas que já demarca o início de um processo que só tende a crescer no Brasil. Vale destacar, enquanto conquista das militâncias, que grande parte desse cenário é resultado das políticas públicas e dos movimentos sociais organizados.

No que concerne às potencialidades do diálogo entre Literatura e Direito, Vera Karan Chueiri, em *Direito e literatura*, discorre que:

Direito e Literatura é um novo campo de possibilidades para questões formais e materiais que afligem tanto o Direito quanto a Literatura. Porém, no campo da crítica do Direito, incorpora às demandas políticas e éticas de reconstrução de um mundo mais igualitário e justo a sensibilidade estética do gosto literário (2006, 235).

A reconstrução de um mundo mais justo, pautado nos princípios da equidade, pode ser viabilizado através da literatura infantil, considerando seus vieses, pois a narrativa, para além dos efeitos estéticos, serve de mecanismo de ruptura e de veiculação para um leque amplo de temas, tramas e sentidos. Nesse contexto, a obra *Meus dois pais*, do escritor Walcyrr Carrasco, publicada em 2010 e ilustrada pelo francês Laurent Cardon, narra o dilema de uma criança, Naldo, fruto de um relacionamento heterossexual, que, no transcorrer da narrativa, vivencia a separação dos pais. Essa situação se intercala com a mudança de domicílio da mãe para outra cidade, em virtude de uma promoção no trabalho. O contexto da mudança da mãe, involuntária ao filho, resulta na mudança dele para a casa do pai, o qual vivencia um relacionamento homoafetivo com Celso, que acaba sendo o clímax entre pai e filho e direcionando a narrativa para refletirmos sobre a existência de novas configurações familiares, bem como sobre o processo de aceitação de um relacionamento homoafetivo pela criança.

A obra, inicialmente, situa-nos num contexto comum a todos: uma família constituída por uma mãe e por um pai, casados, e um filho. Até esse momento, a narrativa seguia o conceito de família sacralizado pela sociedade. Dado esse contexto, considerando que a concepção de família, contemporaneamente, é formada por vínculos afetivos e não sexuais, muitos são os entraves enfrentados por casais homoafetivos. Assim, para a jurista Maria Berenice Dias,

as relações homossexuais se tornaram alvo do preconceito e do repúdio social. A mais chocante consequência da exclusão no âmbito jurídico é a absoluta invisibilidade a que são condenados os vínculos afetivos, cujo único diferencial decorre do fato de serem constituídos por pessoas de igual sexo (s/d, 1).

Tendo como base essa discussão, é importante reconhecer a liberdade de cada indivíduo, independentemente de sua orientação sexual. A invisibilidade jurídica faz com que a cada momento se torne noticiada como fato extraordinário a adoção de criança por um casal homoafetivo, por exemplo, considerado o cenário de exclusão, preconceitos e estigmas associados. A ação vira notícia porque infelizmente é uma realidade pouco conhecida e vivenciada, tendo em vista as dezenas de milhares de processos parados nos Tribunais de Justiça pelo país, cujas crianças esperam a sentença de adoção em cenários cada vez mais difíceis, sem o devido cuidado, carinho e disposição de que necessitam para evoluírem física e psiquicamente. Esse contexto denuncia o atraso e a ineficiência tanto do Estado quanto da jurisprudência no tocante à agilidade dos trâmites e à conclusão do processo. Essa discussão torna-se necessária para refletirmos sobre

a invisibilidade das relações homoafetivas e os direitos civis que não são garantidos pelo Estado.

Na narrativa em análise, o pai de Naldo cozinhava muito mal, mas o amigo, Celso, cozinhava bem e encantava a todos com sua culinária. Desde o primeiro contato, Celso foi o responsável por atender a todos os desejos e fazer as mais diversas guloseimas para o menino, encantando-o de todas as formas. Ele só não imaginava que a relação do pai com Celso ultrapassava o vínculo de amizade. No percurso, a convivência dele com o pai e com Celso era alegre e feliz. Os dois sempre passeavam com o menino e estavam presentes nas reuniões de pais na escola. Essas situações provocavam vários comentários depreciativos e homofóbicos por parte dos pais dos coleguinhas e, conseqüentemente, resultavam em sanções às crianças, que foram proibidas de visitar Naldo, como percebemos no fragmento:

– Minha mãe me proibiu de ir no seu apartamento – disse o Fê.

Fiquei chateado. Quis saber o motivo.

– É por causa do seu pai.

O Fê se afastou sem querer falar muito. Fui atrás.

– O que o meu pai tem de errado?

Os dois ficaram sem jeito, até que o Fê disparou:

– Seu pai é gay, Naldo! (Carrasco: 2010, 21)

A partir do excerto, depreendemos que o protagonista, ao tomar conhecimento da orientação sexual do pai por um dos colegas, tem seu mundo destruído. Tudo começa a fazer sentido para Naldo: o fato de Celso sempre ir às reuniões da escola, bem como

o fato de os dois dormirem no mesmo quarto. O menino se lembra das conversas soltas da mãe e, principalmente, da avó homofóbica. Nessa confusão mental, todos os relatos se encaixam e fazem com que Naldo se rebelde, deixe a casa do pai e vá morar com a avó, sem oportunizar ao pai e ao namorado, Celso, uma conversa para um possível entendimento.

No contexto apresentado pelo texto literário, vale salientar que tanto os pais como os próprios alunos fazem parte de um ideal que não admite outra formação familiar, senão a heteronormativa. A inoportunidade, através dos olhares estranhos dos pais para com Naldo e Celso, bem como as conversinhas dos coleguinhos ratificam uma cultura de injúria, especificamente voltada para o viés sexual, arquétipos e estigmas associados que se utilizam para justificar as depreciações e inferiorizar as relações homoafetivas, preconceitos que, via de regra, são transmitidos de geração a geração, num círculo vicioso de fortalecimento da homofobia. No tocante à depreciação e às injúrias, que contribuem diretamente para a manutenção da homofobia, trazemos para a discussão a Constituição Federal, comentada por Dias na citação abaixo, para pensar que, embora todos tenham os mesmos direitos, estes não são garantidos na prática:

Os princípios da igualdade e da liberdade estão consagrados já no preâmbulo da norma maior do ordenamento jurídico, ao conceder proteção a todos, vedar discriminação e preconceitos por motivo de origem, raça, sexo ou idade, assegurando “o exercício dos direitos sociais e individuais, a liberdade, a segurança, o bem-estar, o desenvolvimento, a igualdade e a justiça como valores supremos de uma sociedade fraterna, pluralista e sem preconceitos” (s/d, 4).

A partir do exposto pela autora, entendemos que não há respaldo jurídico para as diversas manifestações homofóbicas. Entretanto, apesar de os movimentos contemporâneos atuarem fortemente no sentido de combate, muitas situações que ainda são “normalizadas” ferem crianças e adolescentes que vivenciam em seus cotidianos contextos que corporificam as nossas discussões, ficando reféns e aprisionando-se em um mundo intimista e conflituoso. É nesse sentido que a literatura, enquanto estância visionária, atua, desmitificando e combatendo direta ou indiretamente esses juízos de valores hegemônicos, trazendo à tona as pluralidades e representando-as positivamente.

Paralelamente a essa discussão, sobre o poder da literatura em subsidiar e aguçar em seus leitores uma criticidade, fazendo-os refletir e, conseqüentemente, combater as desigualdades, Zilberman pontua que “livros lidos na infância permanecem na memória do adolescente e do adulto, responsáveis que foram por bons momentos aos quais as pessoas não cansam de regressar” (2014, 9). O regresso a que se refere a autora, embora designado a bons momentos que foram, caem na subjetividade, pois a literatura como humanizadora cumpre seu papel quando faz com que os leitores percebam o outro, o contexto e a si próprios num emaranhado dialógico e culturalmente situado. Essa assertiva dialoga com as considerações de Candido (2006), quando a literatura se entrelaça com a sociedade e causa uma reflexão humanizadora.

O protagonista, Naldo, começa a sentir saudades da vida na casa do pai, mas não admite. Lembra-se do que os pais dos coleguinhas cochichavam. Nessa dualidade, o menino vai percebendo gradativamente que as diferenças não são ruins, elas existem e precisam ser entendidas em seus devidos contextos. Seguindo o

percurso narrativo, fica explícito que a mãe é a responsável pelo início de tomada de consciência do menino em vários momentos da narrativa: “– A gente precisa conversar. Seu pai tem sofrido muito por sua causa [...] ele é seu pai. Adora você. Se você gostar dele, precisa respeitar o jeito de ele ser” (Carrasco: 2010, 28; 30).

A figura da mãe é muito presente e importante no processo de conscientização de Naldo. “A mamãe falou bastante. Explicou que muitos homens e mulheres são assim: amam seus iguais. E têm relacionamentos tão bonitos como os entre um homem e uma mulher, que são mais comuns” (p. 30). Partindo desse fragmento, entendemos o lugar dos pais e da família, de maneira geral, no processo de conscientização dos filhos, ao passo que, progressivamente, vão sendo introduzidos temas complexos e exemplos, para que entendam a partir de suas próprias óticas:

– Se eu morar com eles, vou ser igual ao meu pai?

A mamãe riu.

– Naldo, pense bem. Seu pai foi criado por um casal formado por um homem e uma mulher. A maioria dos gays veio de lares tradicionais. Seja qual for o seu caminho, nunca tenha medo. Seja feliz, é isso que importa (p. 33).

O turbilhão de informações e *flashs* de memórias do protagonista fizeram com que ele aceitasse o pai e Celso como “meus dois pais”, justamente na ocasião de seu aniversário, no momento em que os dois pais chegam com o que faltava para a festa – o bolo, e assim ceiam juntos superando todos os mal-entendidos, desde o processo de descobrimento do relacionamento dos dois pais até as recusas do menino: “E, com o coração batendo bem forte de tanta

felicidade, eu descobri que o mais importante era ter uma família que me amava” (p. 36).

Naldo finaliza a narrativa com uma reflexão que é a resenha de todos os relacionamentos homoafetivos: independente das diferenças, o amor existe e é verdadeiro. Diante desse final, a narrativa consegue apresentar aos leitores infantis a diversidade presente, especificamente as novas configurações familiares, a partir de um processo de discussão que perpassa as crises existenciais e resulta no amor. O resultado é a felicidade, independentemente dos arquétipos que ainda lutam para se justificar. Essa situação deixa subtendido que as diferentes configurações familiares, ao contrário do que é veiculado socialmente, não precisam ser formadas por um pai e por uma mãe, mas por dois pais, duas mães, pai ou mãe separados, e pais (mãe e pai) juntos, sendo o afeto o laço que constitui os vínculos afetivos.

A partir dessas assertivas, identificamos que a literatura atua no sentido de (re)construir uma consciência crítica para a discussão sobre a homoafetividade. E o gênero infantil, especialmente por trabalhar com o desenvolvimento da psique e com o imaginário, é o espaço ideal para que apresentemos as inúmeras constituições familiares, objetivando a superação de preconceitos e a quebra de arquétipos disseminados na sociedade que, via de regra, retalha o que difere dos ideais para um determinado grupo em detrimento dos direitos adquiridos da coletividade e, quando os apresenta, representa negativamente. Nesse ínterim, quanto às garantias civis de todos os cidadãos e à proibição de qualquer injustiça que fra os direitos do outro, a literatura infantil tem a potencialidade de atuar no sentido de informar seu público leitor sobre as existências das pluralidades, que pode diferir do que se prega em seus micros

contextos culturais, sinalizando que a diferença não é sinônimo de negação, mas de alteridade.

Portanto, pensar a literatura infantil contemporânea é contemplar os substratos das relações socioculturais, tanto do ponto de vista estético quanto da relação entre Literatura e sociedade – e, nesta análise, com o Direito –, cujo público leitor, composto de crianças, exerça conscientemente o respeito às diferenças, galgue novos espaços sociais e se desenvolva de maneira crítica e reflexiva, (re)significando o texto literário e construindo novas concepções flexíveis acerca do mundo, das identidades plurais e das novas configurações familiares, incluindo nesse universo as relações protagonizadas por dois pais.

Considerações finais

As discussões contemporâneas que evidenciam os lugares marginalizados na sociedade e as tentativas de apagamento das existências que fogem do ultrapassado modelo de sociedade puritana, sob o domínio do colonialismo, corroboram uma ampliação do campo literário para pensarmos não somente o texto literário como potencialidade, mas a autoria feminina, afrodescendente, homossexual etc., observando nessas escritas um viés denunciativo, bem como um processo de conquista de lugares, de sensibilização para tais questões e de conscientização das pluralidades existentes.

A partir de um diálogo proximal entre a Literatura e outras áreas de conhecimento, como o Direito, nesta análise, objetivamos pensar o texto literário como mecanismo para o trabalho com questões básicas como, por exemplo, o direito à família e à vida privada, especificidades individuais garantidas pela Constituição Brasileira,

mas que, efetivamente, têm sido diariamente usurpadas por um senso comum que privilegia uma única orientação sexual, retalhando o que diverge e negando sua existência, bem como as diversas identidades de gênero que existem e são mal interpretadas porque se recorre aos estigmas que pairam sobre o senso comum. Destarte, a partir desse dialogismo, empreende-se um projeto literário-político que tem o poder de trabalhar a (re)construção de identidades plurais, o respeito e a tolerância a todas as diversidades que compõem a sociedade brasileira.

Assim, destacamos que a obra infantil analisada neste ensaio, *Meus dois pais*, de Walcyr Carrasco, potencializa as discussões sobre os relacionamentos homoafetivos, bem como as novas constituições familiares que, contemporaneamente, têm sido reconhecidas pelo Poder Público em respeito à Constituição Federal, concomitante com o Direito Internacional que legisla sobre a temática. A partir dessas contribuições, as manifestações artísticas que contestam os lugares sociais pré-definidos, dentre elas a Literatura, reafirmam seus lugares visionários e contemplativos, ao passo que trabalham e produzem diretamente mecanismos de ruptura, contribuindo para que saiam dos lugares marginalizados e passem a escrever, protagonizar e viver suas próprias histórias, agora positivadas, sem medo.

A literatura infantil, dialogando com outras áreas, deve se articular para contemplar positivamente as temáticas contemporâneas no tocante às discussões de gênero e étnico-raciais, à autoria feminina negra, homo, trans e à homoafetividade como projeto familiar, a partir de perspectivas e temáticas que direcionam seus leitores para a (re)construção de uma psique tolerante, resguardando o lugar e as especificidades do imaginário, das subjetividades e do desenvolvimento cognitivo de seu público leitor.

Portanto, *Meus dois pais* é uma obra extremamente necessária para discutir as novas configurações familiares, principalmente por representar positivamente a relação homoafetividade e seus muitos vieses, seja como tema literário, seja como causa social. Destarte, embora a literatura não tenha o papel de definir normas e condutas, ela se situa de tal modo a colocá-las em questão, possibilitando ao leitor reflexões e, conseqüentemente, uma construção psíquica a partir de um processo crítico e reflexivo.

Referências

- CAGNETI, Sueli de Souza & SILVA, Cleber Fabiano da. *Literatura infantil juvenil: diálogos Brasil-África*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Ouro Sobre Azul, 2006.
- CARRASCO, Walcyr. *Meus dois pais*. São Paulo: Ática, 2010.
- CARVALHO, Diógenes Buenos Aires de. *As crianças contam as histórias: os horizontes dos leitores de diferentes classes sociais*. Teresina: EDUFPI, 2011.
- CHUEIRI, Vera Karam de. “Direito e literatura”. In: BARRETTO, Vicente (org.). *Dicionário de filosofia do direito*. São Leopoldo: Unisinos; Rio de Janeiro: Renovar, 2006, pp. 233-5.
- COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil*. São Paulo: Ática, 1991.
- COLOMER, Teresa. *Introdução à literatura infantil e juvenil atual*. Tradução de Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2017.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- DEBUS, Eliane. *A temática da cultura africana e afro-brasileira na literatura para crianças e jovens*. São Paulo: Cortez; Centro de Ciências da Educação, 2017.
- DIAS, Maria Berenice. *Família homoafetiva*. Online. S/D. Disponível em: <http://www.mariaberenice.com.br/artigos.php>. Acesso em 12/5/2019.
- DÓRIA, Antonio Sampaio. *O preconceito em foco: análise das obras literárias infantojuvenis: reflexões sobre história e cultura*. São Paulo: Paulinas, 2008.

- JAUSS, Hans Robert. “A estética da recepção: colocações gerais”. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos de estéticas da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- _____. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1979.
- LAJOLO, Marisa. *Literatura: leitores & leitura*. São Paulo: Moderna, 2001.
- MALDONADO-TORRES, Nelson. “Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto”. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago & GROSGOUEL, Ramón (orgs.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre, 2007.
- MIGNOLO, Walter. *Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- PAULINO, Graça & COSSON, Rildo. “Letramento literário: para viver a literatura dentro e fora da escola”. In: ZILBERMAN, Regina & RÖSING, Tania (orgs.). *Escola e leitura: velha crise, novas alternativas*. São Paulo: Global, 2009.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- SOUSA, Rayron Lennon Costa Sousa. *Representação feminina afro-descendente nas obras infantojuvenis de Ana Maria Machado e Valéria Belém*. Dissertação de mestrado em Letras – Teoria Literária. Universidade Estadual do Maranhão (UEMA). São Luís, 2018.
- SPIVAK, Chakravorty Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora: UFMG, 2010.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução de Cairo Meira.
Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

ZILBERMAN, Regina. *Como e por que ler literatura infantil brasileira*.
Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

_____. “O papel da literatura na escola”. *Via Atlântica*, n° 14, pp.
11-22, 2008.

Resumo

A contemporaneidade é marcada por diversos discursos que, via de regra, marginalizam e estereotipam grupos minoritários, contribuindo para a perpetuação de vários ideais como únicos: o branco, o masculino e o heteronormativo. Nesse ínterim, surgem diversas manifestações artísticas que contestam os lugares sociais pré-definidos, entre elas a literatura que, via de regra, reafirma seu lugar transgressor e visionário, ao trazer para o centro da questão as produções literárias oriundas desses grupos ou sobre eles. Nesse contexto, a literatura infantil, dialogicamente com outras áreas, como a história e a sociologia, por exemplo, deve se articular para contemplar, sob uma ótica positivada, as temáticas contemporâneas no tocante às discussões de gênero, às relações étnico-raciais, à homoafetividade etc., perspectivas que direcionam os leitores para a construção de uma psique tolerante, sobretudo, que contemple e aceite as diferentes configurações familiares, sem desconsiderar o lugar do imaginário, das subjetividades e do desenvolvimento cognitivo do público-alvo. A partir dessas questões norteadoras, objetivamos discutir, neste ensaio, a representação da homoafetividade na literatura infantil, bem como analisar a problematização das escolhas individuais e as novas configurações familiares, a partir da análise crítica de *Meus dois pais* (2010), de Walcyr Carrasco. Como aporte teórico, recorreremos às discussões de Zilberman (2008; 2014), Colomer (2017), Candido (2006) entre outros, tentando alcançar que essas discussões contemporâneas forneçam subsídios para uma formação de leitores infantis pautada na equidade e no respeito às diferenças e às novas configurações familiares homoafetivas.

Palavras-chave: literatura infantil; literatura contemporânea brasileira; homoafetividade; *Meus dois pais*.

Abstract

Contemporaneity is marked by a number of discourses, which, as a matter of course, marginalize and stereotype minority groups,

collaborating to the perpetuation of many values as the sole ones: the white, the male and the heteronormative. Meanwhile, plenty artistic manifestations come up and contest the present social contexts. Among them there is Literature, which, as a general rule, asserts its transgressive and visionary position, bringing into discussion the literary productions that arise from these groups or about them. In this scenario, Children's Literature, alongside other subject areas like History and Sociology for example, must include, under a positive aspect, the contemporary themes when it comes to gender discussions, ethnic-racial relations, homoaffectiveness, etc. These perspectives teach readers to develop a lenient psyche, friendly to different family structures, without disregarding the place of the imaginary, the subjectivity and the cognitive development of the target audience. With these guidelines in view, we aim to discuss the depiction of homoaffectiveness in Children's Literature, as well as analyze the impact of individual choices and new family structures, through the critical study of *Meus dois pais* (2010), by Walcyr Carrasco. As theoretical background we consulted Zilberman (2008; 2014), Colomer (2017), Candido (2006) among others. We intent to verify if these contemporaneous discussions, marked by equality, respect for differences and for the new homoaffective family structures, provide implements to the development of infantile readers.

Keywords: children's literature; Brazilian contemporary literature; homoaffectiveness; *Meus dois pais*.

A escola representada em *Enigmalião*, de Dinorath do Valle

Cleiry de Oliveira Carvalho*

Cássio Tavares**

Nas páginas que seguem, apresentaremos nossas reflexões sobre alguns aspectos que consideramos decisivos em *Enigmalião*, de Dinorath do Valle¹ (1980). Elas são o resultado de uma convergência entre os interesses acadêmicos de seus autores, especificamente: (1) o modo como a contradição entre educação e reprodução social se objetiva na formalização literária da escola na literatura brasileira e, (2) a relação entre forma estética, técnica literária e formação social no processo histórico.²

A narrativa começa com a exclamação de Moacir – “SHA-ZAM!” (p. 7). Na mesma página, está a imagem de um quadro com larga e floreada moldura, representando uma mulher de boca

* Doutora em Literatura e Práticas Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UnB).

** Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP), com pós-doutorado pela Universidade de Brasília (UnB).

¹ Dinorath do Valle, além de ficcionista, foi professora da Educação Básica em São José do Rio Preto (SP), atuando também em jornais impressos e emissoras de rádio do noroeste paulista. “De origem muito simples, ela nunca fez faculdade, estudou até o antigo curso normal, atual magistério, e se dizia uma autodidata que adorava ler” (Rezende: 2018, 121).

² Dada essa origem, as partes deste ensaio em que essas questões são discutidas contêm elementos originários de nossas teses de doutorado, difíceis de situar porque dispersos, mas que merecem, ainda assim, a atribuição de crédito. Em especial, o quadro interpretativo adotado para *Enigmalião* (Carvalho: 2019) e o entendimento do significado social da montagem e do “método naturalista” (Tavares: 2003).

aberta; de sua boca sai um balão do tipo que se vê nos quadrinhos, onde a mesma exclamação se repete.³ Assim são evocados os poderes do super-herói, na manobra utilizada por Moacir para se evadir à prova do Prof. Dino. A novela começa, e “é hora de rascunhar” (p. 7). Figuras bíblicas e mitológicas, quadrinhos. Imagens. Poemas. Citações de todo tipo. A chamada: nomes e números. O sofrimento dos alunos e os desentendimentos. Redação com temas estrambólicos (provocação intencional do professor). Questões de múltipla escolha. Disciplinas. Receita para mimeografia. Instruções de como cuidar do lar. O corte brusco e fatal entre a posse do saber e seus despossuídos. O regulamento interno e as determinações da XPTO⁴. A “PEIDAGOGIA”. Verbetes e as listas de campos lexicais. Os diferentes ódios que recaem sobre tudo e todos. Provérbios e ditos populares. Declarações: “Sou contra o casamento como instituição” (p. 41). A veia irônica que expõe a instituição escolar em suas contradições. Narrativas entrecortadas, desvio, retorno. A disposição de informações é por vezes vertiginosa. Nosso esboço de interpretação pretende recolher nessa cornucópia algumas articulações (lineares e não lineares) que consideramos decisi-

³ Palavra criada por Bill Parker (William Lee Parker) a partir das iniciais de Salomão, Hércules, Atlas (em *Enigmalião* lê-se “Atlante”), Zeus, Aquiles e Mercúrio. Parker foi o escritor e editor estadunidense de histórias em quadrinhos que, em 1939, junto com o artista C. C. Beck, criou a personagem Capitão Marvel, da Fawcett Comics (não confundir com a personagem homônima da Marvel Comics). É uma criança que se transforma no herói (um adulto que preserva traços da mentalidade infantil) quando pronuncia “Shazam!” (Sali: 2020).

⁴ Órgão fictício que impõe condutas, atividades, efemérides, interdições etc. à Escola. Com essa sigla estapafúrdia, e ironicamente depreciativa, a autora logra simultaneamente não arriscar, em tempo de ditadura, nenhuma crítica explícita a órgão real do Estado e ridicularizá-los genericamente.

vas, relacionando-as com a matéria histórica e social implicadas na obra.

*Enigmalião*⁵ não se ajusta às convenções narrativas tradicionais. Apresenta uma sucessão de episódios, fragmentos narrativos algo erráticos em sua sequência, entrecortados por inserções não narrativas (inclusive imagens) que frequentemente nem decorrem da narrativa, nem a explicam. Funcionam, porém, como estímulo à inteligência por associação e contraste, e quase sempre sublinham a enervação satírica da arquitetura narrativa. Com isso, não se ajusta aos modelos usuais dos gêneros literários, e porque não cabe aqui prover as insuficiências das poéticas essencialistas, seguiremos o bom senso de Antonio Manuel dos Santos Silva: “A autora classificou o seu texto como novela, [...] aceitemos que seja novela” (2006, 44).

A novela é predominantemente ambientada numa escola pública do Ensino Fundamental e Médio, na fictícia Itapiru, interior de São Paulo, durante a Ditadura Militar. Sua narrativa põe em cena as figuras que tipicamente integram um colégio – alunos, professores, equipe administrativa, de segurança e limpeza – e todas elas, em algum episódio, terão suas vozes trazidas ao plano do próprio narrar. Essa multiplicidade de vozes, entretanto, acaba por estabelecer uma contradição significativa: ao se expressarem, essas personagens típicas tendem a se individualizar, mas,

⁵ Na leitura de Silva, “o título evoca o mito de Pigmalião, o escultor que, por não encontrar em mulher alguma a perfeição vivente, passou a abominar a todas e, como não podia viver sem nenhuma, resolveu esculpir a sua em marfim, para que fosse a concretização da suma beleza. Pronta a estátua, apaixonou-se pela obra e com tanto amor a tratou e com tanta intensidade a desejou que a converteu, graças à intervenção de Vênus, em mulher real [...]. O título do livro, se conhecemos a história de Pigmalião, ironiza a escola, uma certa escola, aquela que se equivoca ao considerar as crianças e os jovens como uma realidade dupla: de um lado são seres humanos e, como as mulheres do tempo (e aos olhos) de Pigmalião, cheios de defeitos e insuportáveis; de outro lado são marfim, matéria inerte, a serem esculpidos por um escultor competente e genial” (2006, 146).

pelo conteúdo de sua expressão, reduzem-se reciprocamente a caricaturas. Com isso fica indicada a cultura da estereotipia instaurada no ambiente escolar – do mesmo tipo daquela que sustentou a ditadura de então.

Assim, entre os alunos temos o mudinho que vê e pensa, mas nada fala (Moacir); o brincalhão falador (Mateus); a gostosona burra (Janice); o delinquente irrecuperável que acaba expulso (Nereu); o incautamente aberto aluno sem nome (número 21 do terceiro colegial) que nunca se toca que falar em aula é perigoso. Também reduzidos a estereótipo, os professores são ridicularizados por eles mesmos e pelos alunos – para Janice, por exemplo, o único fato que os distingue são a dinâmica e as propriedades singulares de suas bundas enquanto escrevem na lousa.

Além dessa estereotipia socialmente constituída no interior da fábula, há um elemento caricato suplementar, próprio da sátira, da responsabilidade do autor implícito, que incide em diferentes graus sobre as personagens, mais fortemente sobre os professores – o que se observa, por exemplo, na caracterização daqueles que têm “vocaç o para a ordem e para o progresso” (Valle: 1980, 46).⁶ Destacam-se aí Seu Duílio, professor de Moral e Cívica, especialista na análise da Constitui o Federal e no “hasteamento da bandeira nacional” (p. 46), e Dona Clementina, professora de Música obcecada pelo Hino Nacional: eles competem no absoluto fervor que dedicam (e esperam de todos) ao hasteamento da bandeira e   execu o do hino (Dona Clementina oprime, deprecia e persegue os alunos com *performance* ruim, sinal de desrespeito, ao cantar o hino). Essa competi o e o modo como outros professores a capitalizam na política das rela oes entre docentes⁷ sublinham a onipresença das manifesta oes

⁶ Todas as cita oes de *Enigmalião* provêem desta edi o e serão doravante indicadas somente com o número da página.

⁷ O professor de Educa o Física, Seu Anor, por exemplo, usa o Hino Nacional executado antes dos jogos de futebol para argumentar sobre sua importância cívica.

conservadoras de civismo e, em particular, dão relevo àquelas postas como obrigatórias na escola.

Seu Morais, que representa uma velha-guarda apegada à erudição e descontente com o pragmatismo das mudanças em curso naqueles anos 70, contrasta com o professor Marçal, de Biologia, afinado com as novas práticas educacionais, feliz no automatismo de “seu gabaritinho verde-claro quadriculado” (p. 41). Marçal costuma avaliar bem os alunos que demonstram capacidade de encontrar saída fácil para problema nem tanto. Como resolver a indisponibilidade de um retrato de Darwin para ilustrar um trabalho, usando no lugar uma foto de Charlton Heston no papel de Moisés – além de bem avaliado, o trabalho ganhará destaque no mural da escola. Também nesse aspecto contrasta com Seu Morais, propenso ao rigor na apreciação dos trabalhos de seus alunos.

Por coisas assim, estes últimos descreem da seriedade dos processos avaliativos em geral, acreditando se darem ou ao acaso – “Ele joga as provas pra cima e elas caem! se for na mesa ganham 5, se for na cadeira é 4, no chão é 2” (p. 9) –, ou casuisticamente, ou segundo os caprichos do avaliador (como a reprovação inapelável de quem canta mal o Hino Nacional). No caso de trabalhos feitos em casa, por exemplo, estão convencidos de que nem mesmo serão lidos se não forem ilustrados com figuras. Sobre a mudança, na avaliação, de nota para conceito, os alunos não veem nisso mudança alguma.

“Todos estão fazendo isso” – panorama de *Enigmalião*

A escola é a realidade representada a partir de uma visão crítica que se choca com a mesmice dos quadros humanos ali presentes. A quem serve essa escola? Os professores em *Enigmalião*

desaprenderam a dar suas aulas para atender a novas demandas impostas pelo Estado, sendo uma delas vigiar os alunos. Claro, não é possível garantir que, numa instituição como essa, o acomodamento e a subserviência prevalentes não resultem, dadas as contradições do conjunto, no contrário do que previa o projeto. Um dos resultados imprevistos pode ser o próprio livro, escrito por uma professora.

Ela aborda a escola no Ensino Fundamental e Médio submetida às imposições das políticas públicas e a outras pressões decorrentes do Regime Militar. Novas Diretrizes e Bases para o ensino de 1º e 2º grau, reformulando todo o sistema de ensino no Brasil são impostas pela Lei nº 5.692 de 11 de agosto de 1971. Agora é obrigatória a disciplina Educação Moral e Cívica, assim como o ensino profissionalizante, para atender ao mercado de trabalho, mas justificado no texto da lei como “elemento de autorrealização”.

Para ficar claro em que sentido a escola pública passa a atender sua clientela, basta ler o Art. 6º da Lei nº 5.692: “As habilitações profissionais poderão ser realizadas em regime de cooperação com as empresas”. A escola pública, antes reconhecida pela excelência no ensino, serve agora de contramodelo, criando para o ensino privado uma oportunidade decisiva:

A escola que *Enigmalião* nos mostra está longe de ser Pigmalião; é um ser compósito, misturado, desordenado e em degradação: um enigma, caso se pense em sua função social. Na realidade, o texto de 108 páginas nos situa diante de um Colégio Estadual no momento mesmo em que o ensino público estava desmoronando porque suas bases frágeis não conseguiam suportar a realidade complexa que tentava

ou queria abrigar. Vivia-se a euforia da modernização dos currículos, enquanto se vislumbrava um futuro incerto para a sociedade brasileira. Tentava-se incorporar no ensino de Língua Portuguesa as novas teorias da comunicação, enquanto na prática não se encontravam profissionais preparados para essa transformação. A política de capacitação profissional dos docentes não combinava com o sistema de cargos e carreiras, nem com o baixo nível salarial. Os planejamentos não se acertavam hierarquicamente (Nação, Estado, Divisão, Escola), nem os planos de curso combinavam com os planos didáticos e estes com os de aula, quando havia. Para completar, as escolas particulares passaram a se proclamar como portadoras das qualidades da antiga escola pública (Silva: 2006, 144).

Esses problemas aparecem de modo evidente nas rumações do Prof. Dino:

Ali é tudo velho: a Diretora, o prédio, a organização, o muro divisor com seu duplo nazismo (não entra quem ficou de fora, não deixa sair quem ficou de dentro). Das 8 às 12. Agora são 8h45 e aquelas ovelhas de cascos duros serão minhas durante quase uma hora. Sou professor há 28 anos, não sei dar aulas há dois anos. Antes sabia tudo, inclusive dar aulas. Fizeram-me nas férias uma “reciclagem”, os alunos passaram a ser “*clientela escolar*”, as provas, exames de arguições viraram “avaliação”. Os insucessos, “recuperação”. Não devo mais lançar números na caderneta, por Deus! O aluno merece mais que isso! Uma escola que prepara para

a vida se utiliza de “gabaritos”, notas não, “conceitos”. Meu dez vira C, meu zero vira A mas não devo me referir a esse ato primário meu (p. 18; grifo nosso).

Na novela *Enigmalião*, paira sobre os professores a suspeita de estarem a serviço dos órgãos de repressão. Apesar de o projeto de “abertura” política dos generais no poder já estar configurado, no momento da publicação de *Enigmalião* a Ditadura ainda tinha seus temidos “porões”, e muitos professores viviam sob o domínio de uma ameaça implícita – sendo professora, Dinorath do Valle bem o sabia. O colaboracionismo e a resistência permanecem como pano de fundo quase explícito, mas principalmente se dissolvem na rotina das tarefas cotidianas. A terceira especialidade de Seu Duílio, por exemplo, é vigiar os colegas professores para que esses não dispensem os alunos antes do sinal.

A Diretora acena com a cabeça, iluminista. A Grande Ilusão vai bem: não há barulho lá fora, a Inspetora está no vai-e-vem indo ou vindo [...]

Cada mentor está na sua sala mentorando e cada entruto [?] levando brasa. As penalidades são: ficar na Biblioteca (acha que ler é considerado castigo); perder o restante das aulas do dia (em caso de ter prova, o castigo fica mais eficiente. Porque às vezes coincide que o aluno queria mesmo ir embora, o que não é permitido depois de entrar); ser suspenso por três dias, sete dias, conforme. O importante é observar o Regulamento Interno que indica a seriação das penalidades. Em caso de o aluno recorrer, é bom estar bem estribado no texto regimentar (p. 39).

A ironia está em a alusão ao “iluminismo” ser seguida de “a grande ilusão”. Não existe a menor chance de a diretora ser iluminista – suas ações e as do corpo administrativo estão carregadas de desvios percebidos pelo aluno Moacir e expostos sem grandes sutilezas pelo narrador. O regulamento interno é tratado como salvaguarda das atitudes e ações administrativas da diretora, não como norma universal para garantir as condições de ensino-aprendizagem da escola. Em toda a obra, as referências à biblioteca não fazem dela espaço de esclarecimento, mas de castigo. Sem contar o assédio sexual:

A Biblioteca é uma sala pequena, tem pequenas prateleiras, é pobre de livros que serve em pequenas mesas. [...] A educação ali, aparentemente, apesar de acadêmica, é não-livresca. A arte do estudo é incipiente no ambiente manicurado de Dona Alzira [...]. [ela] fica muito atiçada quando entra um aluno pintoso. [...] estimula o pintoso a fazer a pesquisa ali mesmo, oferece água e risadinhas insinuantes. Dona Austrália simplesmente *odeia* funcionários que têm esses lances de faturar aluno (p. 90; grifo da autora).

Dona Alzira comete infrações quando o aluno é “pintoso”. A ele permite a retirada de livros que não podem ser retirados e outras teimosias consideradas proibidas. Dona Austrália espera o aluno sair e despeja as normas, fazendo Dona Alzira chorar.

Os quarenta anos que nos distanciam do lançamento da obra podem ser curto-circuitados na leitura: em tempos de representação das escolas, perseguições aos docentes, em tempos de proposta política que abraça a ideia de ensino à distância para crianças de 10, 12 anos – o colégio de Dinorath do Valle pode gerar reverberações

tenebrosas em tempos de culto ao Estado mínimo. Descontado o ensino remoto, a execução do Hino Nacional segue garantida nas escolas públicas de 2020. O ensino profissionalizante faz aliados na defesa de que o ingresso na universidade pública é apenas uma “tara”⁸ sem sentido. O que precisa ser verdadeiramente assimilado é a disciplina, é a ordem.⁹ Obedecer levará ao progresso. E basta a escola educar conforme os pais supostamente desejam: esqueçam os currículos, a sociologia e a educação física, voltem ao Hino Nacional e respeitem Dona Clementina, a professora que usa de violência ao ensinar o Hino Nacional.

Dona Clementina faz muito mais pelo Hino. [...] Análise sintática e gramatical, história do Hino, biografia dos autores do Hino, letra, música e o que mais houvesse e pudesse. [...] Os alunos de Dona Clementina têm pavor do Hino Nacional, cantam com raiva o Hino Nacional. O Hino Nacional os faz sofrer, o Hino Nacional é o Verdugo da Euterpe do Colégio Estadual de Itaubá onde rolam cabeças repetindo ano, sendo jubiladas (pp. 62-3).

⁸ “O candidato à Presidência Jair Bolsonaro (PSL) disse que os jovens brasileiros têm ‘tara’ pelo diploma superior, e que seria melhor se muitos deles buscassem o ensino profissionalizante para atuar em funções como técnico em conserto de eletrodomésticos e mecânico de automóvel”. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/eleicoes/2018/noticias/agencia-estado/2018/08/28/bolsonaro-diz-que-jovem-brasileiro-tem-tara-por-formacao-superior.htm>. Acesso em maio de 2020.

⁹ Diferente da antiga escola pública, em que a busca da excelência pressupunha a missão de formar líderes, quando o acesso à escola se torna universal, produzir o *aprendizado da ordem* deve tornar-se a função social estrutural da instituição escolar, mesmo quando uma perspectiva social-democrata recobre o fundo neoliberal das políticas públicas em curso (cf. Freitas: 2002, 2004). Num momento, como o atual, em que as ideias políticas prevalentes no meio social se inclinam na direção do fascismo, apenas algumas mediações de outro modo necessárias podem ser postas de lado, em favor de métodos repressivos mais ostensivos.

– O que seria de uma escola se cada qual quisesse fazer a própria vontade? (p. 85)

A sátira segue eloquente. Dona Clementina perdura na condição de professora aterrorizando – sua cadeira é a que mais reprova, e o que mais reprova em sua cadeira é o Hino Nacional:

O pai sai horrorizado. O filho tão quieto, tão pacato, tão obediente, recusa-se a aprender o Hino Nacional! Quem sabe não anda com subversivos? Vai acabar na cadeia. Seu Gonçalves é português, sente-se parte da Pátria-Mãe, o filho é um ingrato. Ingrato cem vezes. [...] Dona Clementina tem birra desde o dia em que ele cantou (o Hino) aviado no meio da turma e o filho dela ouviu. Nunca mais vai perdoar. [...] O Pai quer arranjar professor particular, Manoel diz que não existe professor particular de Hino, que é melhor a transferência de escola. [...] Manoel Antonio Gonçalves Filho se sente expulso pelo Hino Nacional. Paciência (p. 64).

O terror do Hino confunde-se com o terror da Ditadura, e desafinar torna-se subversão. O trauma faz com que Manoel prefira outra escola a correr o risco de ser de novo ridicularizado e exposto em sua inabilidade de cantar.

De lá para cá, o tempo histórico e suas consequências. Mas se é hoje fácil ver o que há de ideologicamente problemático no colégio representado na obra, e mesmo na suposição implausível de que o bolsonarismo é só um “escorregão” social passageiro, não se pode esperar que as concepções de escola espontaneamente fiquem livres

das pressões históricas próprias de uma sociedade de classes. Essa é a constante que conecta ao presente a escola de *Enigmalião*, com seus enquadramentos da opressão na Ditadura Militar.

O regimento do colégio é eficaz no seu direcionamento:

ONZE – Participo aos senhores professores efetivos, estáveis e contratados que, por determinação da XPTO no próximo dia 31 de março deverá ser condignamente comemorado, com bel elaborado programa, o aniversário da Revolução Brasileira. As comemorações serão realizadas nos três períodos de aulas (p. 70; grifo nosso).

A cartilha que determina a comemoração do Golpe Militar deflagrado em 31 de março de 1964 exige uma comemoração tripla e está suavizada pelo título de “aniversário da Revolução Brasileira”. Nesse dia, a louvação do Hino Nacional assume forma de comemoração. O Hino antecede todas as apresentações encabeçadas por Dona Clementina, mas seu repertório é desuniforme: “Entra de salto e sola no ‘Luar do Sertão’ e parte pra ignorância na tentativa de botar ‘Construção’ do Chico Buarque em órbita com duas vozes, uma em contracanto descalibrado” (p. 62). Parece compartilhar a incompetência da Censura na leitura do fundo político da canção, claramente contrária ao *status quo*.¹⁰

“Dia de Festa Cívica, de Comemoração Obrigatória, saiu no Diário Oficial” (64). Nessas datas cívicas de traço autoritário, o controle de presença torna-se particularmente inflexível:

¹⁰ Dona Clementina gosta mesmo é de figurar na coluna social – é o que aparecerá em outro momento.

Os alunos tiveram chamada, os professores tiveram livro-do-ponto, quem não apareceu está chateando os médicos em busca de um atestado, os mais espertos estão nos consultórios dentários, de dentista também serve. Os alunos ausentes serão suspensos. Não por uma corda, evidentemente apesar de ser 21 de abril,¹¹ mas por três dias de aulas. Ou um. Ou uma semana, conforme a reincidência (pp. 64-5).

A visão de conjunto desses pequenos desmandos, como de resto de todos os aspectos da representação ficcional da escola, em *Enigmalião*, é alcançada em parte mediante a sua focalização por diferentes perspectivas. Por exemplo, no episódio da suspensão de Moacir, ao mesmo tempo que temos acesso à ação e à visão da diretora, temos acesso ao pensamento de Moacir que recai sobre a diretora e, também, a voz de um narrador cujo envolvimento com a matéria narrada é indefinido, mas certo. Tanto o narrador quanto Moacir estão cientes da função real da diretora, que:

faz o horário, reforma o horário, acerta o horário, muda o horário [...]. O Horário é seu Breviário, suas Horas Canônicas. Mas isso *eu penso*, Moacir acha apenas que ela é gagá, uma furreca promovida a chefe. [...] Moacir pensa: “ela deve ganhar os tubos para ficar sentada nessa poltrona fazendo horário e discurso”. Ela [a diretora] diz que Moacir

¹¹ Em alusão ao enforcamento de Joaquim José da Silva Xavier, popularmente conhecido por “Tiradentes”, em 21 de abril de 1792. Desde a proclamação da República no Brasil (1889), Tiradentes é considerado herói nacional. A ideia de que foi um “mártir” foi alimentada pelos republicanos com a intenção de ressignificar a identidade brasileira. No Brasil, é um feriado nacional, mas, na escola em *Enigmalião*, tem aula e faltar é um grande risco.

está irracionalizando quando não pratica exatamente o que seu Morais quer dele. [...] Moacir acha que Seu Morais é um rinoceronte capaz de nitriar cinco línguas, três delas mortas e que está é caitituando prestígio. [...] Passa a discorrer sobre o direito natural que Seu Morais tem de represar os jovens [...] Moacir acha que não desrespeitou ninguém, não abriu a braguilha, não segurou o pau, nem falou peidar, mijar, cagar (pp. 36-7; grifo da autora).

O aluno entende que, se tivesse falado em peidar, seria justo estar na direção, já o professor Morais, que o mandou para lá, diz abertamente na sala de reunião de professores que vai ao colégio exatamente para peidar: “– Eu? O que venho *fazer aqui*? Venho aqui explicitamente para peidar. PEIDAR” (p. 48; maiúsculas e grifo da autora). Moacir, por sua vez, após ouvir um longo discurso da diretora, não poderá voltar para a sala de aula e perderá a prova de matemática do horário seguinte.

Moacir mente para a diretora, dizendo que estudou para a prova e que não é justo perdê-la. Mas ela acredita na “justiça do bem comum”, e apenas lhe explica que ele arca com o ônus de seus atos. Ganhou um papel para levar para casa e devolver com a assinatura dos pais. Na reunião do conselho de classe, durante a votação para decidir se Moacir passa ou não (faltam-lhe 4 décimos em matemática), o mesmo professor que o expulsou da aula pergunta:

- Quem é esse Moacir? [...]
- É aquele magrinho de cabelo espetado que se senta abaixo da janela, diz Seu Marçal.
- Eu não me lembro, confessa Seu Morais (p. 40).

O professor sequer sabe quem é o aluno que expulsou de sala. Madalena, a professora de matemática, julga saber quem é Moacir:

Moacir errou todas as questões. Todas. Não gosto do Moacir, me lembra o Fred [seu irmão homossexual]. Há um ponto a cordel que amarra os dois, ar sonhador buscando janela. [...] Esse Moacir não é normal, tenho plena certeza. Vive pensando uma infinidade [...]. É o único que não tem medo da caixinha de sorteio. Deixa o mundo em termos gerais, não liga. Vai pagar caro isso, ele precisa de um bocado de nota! (p. 102)

A resposta para os quatro décimos de Moacir em matemática é NÃO, Madalena Teorema Barbosa: *Non ducor, duco!* (p. 112; maiúsculas da autora).

Moacir vai ao Mural, lá está, em vermelho, seu nome. Mudados os pesos, precisará de dez em Matemática na 2ª época, impossível. Repetiu o 3º Colegial (p. 113).

A primeira punição imposta pela diretora fez com que Moacir perdesse uma prova de matemática para a qual ele não havia estudado. Os 4 décimos que faltaram foram considerados “um bocado de nota” e a reversão do resultado fica impossível após os pesos mudados. A mudança de pesos é sublinhada de ironia pelo breve inserto que a antecede, devidamente aspeado: “TABELA PRICE – Sistema de cálculo dos juros devidos na amortização da parcela de um débito” (p. 113; maiúsculas da autora). A história de Moacir termina com ele chorando no banheiro, ciente de que irá para uma escola particular.

Vejamos: o professor Morais não sabe quem é Moacir, a professora de matemática pensa saber. E ele é reprovado – mas quem é Moacir

nessa narrativa em que a prática dos professores em sala de aula tem a marca da alienação, e diretora e vice-diretora configuram “o poder coercitivo e operacional” (p. 65) que estabelece a ordem no colégio?

Moacir é o aluno que pensa, mas não fala. Adornianamente livre em seu confinamento administrado. Ele protesta interiormente, por exemplo, por alguns professores exigirem que os alunos se levantem quando entram em sala, enquanto outros professores riem dessa atitude que consideram bobagem. Moacir também não aceita a contradição entre a exaltação do humor por Seu Dino (pela criatividade e pelo efeito positivo sobre o ambiente) e o fato de um gracejo inofensivo seu resultar na suspensão que lhe põe na rota a reprovação em matemática (p. 38).

Moacir não é o único a se dar mal em razão dessa contradição – graças a ela, Mateus também foi parar na sala da direção. Moacir se recorda que o mesmo Mateus havia sido beneficiado na aula do Seu Marçal ao fazer um gracejo no dia em que o professor “perguntou qual animal tem duas cloacas”, e Mateus respondeu: “a surucucu”. Seu Marçal achou “ótimo” (p. 38). Mas na aula de Dona Berenice o gracejo é crime grave. Nas palavras desta, tê-lo mandado para a direção “deu uma história comprida, envolveu outros professores. Não falo quem por ética (abaixa a voz)...” (p. 45).

O fato é que os alunos não têm como saber o que pode e o que não pode. Quais são os limites. E esses casos são contados como se fossem apenas pitorescos: “– Hoje Seu Marçal pendurou a aliança dele no prego da lousa para fazer a experiência com mercúrio. O Mateus foi lá e escreveu: *‘Aliança Para o Progresso’*. Seu Marçal abaixou outra vez o conceito dele. Está desconceituado”¹² (p. 108; grifo da autora). Mateus não consegue

¹² O que demonstra que nem todo professor ostentava a mesma “vocaçào” de Seu Duílio e de Dona Clementina “para a ordem e para o progresso”...

entender a diferença entre a piada da surucucu e a da aliança. Talvez não possa discernir as implicações políticas do gracejo e o professor não tenha a liberdade de explicá-las. Mas trata-se do mesmo Marçal, na premiação e na punição dos gracejos de Mateus.

Voltemos à sala da direção. A grande questão é que Moacir articula toda essa apreciação dos fatos, mas sua verbalização segue tolhida. Seu pensamento é coerente e o narrador expõe todo o seu encadeamento, finalizando em discurso indireto livre: “Moacir não discute, nem uma pá de palavras vai convencer essa figura híbrida de cadeira seis horas por dia, de que tudo isto é apenas uma grande torração de saco” (p. 38). A cena não está conclusa ainda, mas a autora interpola nesse ponto esses dois fragmentos:

ANÁLISE GRAMATICAL:

“todo o dia a gente aprende uma forma nova de medo”

Guimarães Rosa

NÃO SEI ANALISAR

SEM MEDO (p. 38)

Está enquadrado o silêncio de Moacir, que só o medo pode interromper: tem de perguntar se pode se retirar, pois não ousa sair sem autorização.

“I AM AFRAID!” (p. 76)

Esse último fragmento aparece quando Moacir participa da elaboração de um trabalho em grupo na casa de um colega e faz, em pensamento, uma crítica dura ao trabalho que será apresentado pelo grupo. Para o jovem, tudo no processo parece erro.

Moacir acha tudo uma encheção, trabalho de equipe é aquela zona: violentar a casa dos outros, os costumes dos outros [...]

O trabalho de equipe é um trabalho pobre. Acaba sendo feito por um só aluno, mais ágil. [...] No mais, é copiar um parágrafo de cada livro, obtendo um estilo destilado [...] Não se usam aspas nas cópias das citações [...] (p. 77).

Enquanto o grupo de alunos lamenta não ter uma figura para inserir no trabalho, Oto convida seu pai para fazer um desenho de um lago no trabalho. Todos parecem felizes, principalmente o pai de Oto, que desenha

um lago com jeito de mapa, cercado de junco por todos os lados [...] instala quatro bem nutridos patos com grossos pescoços [...]. Moacir não gosta dos patos que, pelo tamanho, dimensionam os 10.144 quilômetros quadrados [...] como uma poça no quintal. [...] Moacir fecha a matraca ojerizado e deixa a proporção [...] (p. 79).

Moacir se cala mais uma vez, mas sua conclusão é que está tudo uma droga. Na hora de voltar para casa, faz um caminho mais longo só para não ter que caminhar com o grupo. No silêncio compulsório a solidão vira recompensa, e o silêncio é sua garantia de sobrevivência:

Moacir não quer falar, por isso não fala, é simples isso. Não fala porque não adianta, isso já é mais complicado, vago e global. Não falar é conclusivo. Funcionou bem na escola

primária, funciona bem na secundária. Todos gostam de mudinhos. O mudinho não atrapalha, não interrompe, não pergunta, não enche o saco (p. 106).

Moacir será reprovado em silêncio. E chorará em silêncio no isolamento do banheiro. Mas a causa não foi o trabalho plagiado – plágio não reprova, é praticado e aceito no colégio. Com o plágio o conhecimento se faz comércio: o Prof. Marçal “copiou a apostila do Cursinho de Ribeirão Preto, assinou com o sobrenome ao contrário e vendeu aos alunos do colegial” (p. 40).

As reuniões dos professores são um espetáculo à parte. Nelas figuram as dívidas das cotas do café, as conversinhas paralelas de pequenos grupos, questões administrativas, votações, leituras do Diário Oficial e questões de civismo. As lamentações de professores que gostariam que a reunião durasse um pouco mais: Prof. Anor – “se a Reunião terminar agora ainda tenho que dar a 1ª aula da tarde!” (p. 48); Dona Berenice – “Se a reunião durasse mais vinte minutos poderiam dispensar a primeira aula da tarde” (p. 49). No caso de Berê, é flagrante o cansaço (ela sustenta os filhos e o marido que não trabalha, com quase trinta anos de profissão e sem possibilidade de se aposentar ainda), mas o Seu Anor não tem jornada tripla.

Dona Madalena, de matemática, disciplina muito árida, dura, julga injusta a popularidade do professor Dino: “Seu Dino não tira os louros na classe não, anda com eles e mais a capa arrastando pelos corredores. É um prodígio a aceitação que obtém dos alunos. Da totalidade, até os marginais, os difíceis, os arredios!” (p. 104). O mérito do professor Dino não é claro para Madalena, que morre de medo das perguntas dos alunos e acelera o programa para evitá-las. Também fica incomodada com o fato de Seu Dino namorar Teresa

por muito tempo e não se decidir (4 ou 5 anos). A narrativa sugere (não afirma) que ela inveja Seu Dino por sua relação com Teresa.

Seu Dino, por sua vez, enquanto pensa em sua necessidade de macho de ter “uma moça feia que fosse madura de corpo e de espírito” (p. 41), se percebe como um “professorzinho secundário mal remunerado” (p. 42). Teresa não o satisfaz de todo, mas a falta de uma mulher adequada é uma entre tantas ausências que definem sua existência. Assim não espanta sua instrução: se ela ligar, é para dizer que ele não está.

As rumações de Seu Dino são as mais longas e minuciosas de todas. Diante de “um pacote de provas não objetivas para corrigir” (p. 41), se arrepende de não aderir ao método de gabarito do professor Marçal. A crítica que ele faz ao colega Marçal é, ao mesmo tempo, a autopunição de ter solicitado aos alunos uma redação. Afinal, é preciso corrigi-las e, ainda, controlar seus valores, vigiar a liberdade.

Não poucas vezes minha opinião favorável à liberdade esbarra na improbabilidade de sua praticidade. Perco-me nos próprios dados e torno impróprias quaisquer conclusões (p. 42).

O que faço não se relaciona com as alturas onde voam meus pensamentos, a única coisa livre que me resta. Vivo em tempo de desmoronamento. A escola também. [...] Devo corrigir minhas provas que não provam nada (p. 43).

Retornaremos depois aonexo entre o Prof. Dino e o aluno Moacir, mas fica já indicada a identidade entre essa liberdade interior impossibilitada de materializar-se como prática, e o silenciamento do

mudinho que, apesar disso, pensa com coerência e independência. Mas o destino desse livre pensar de Moacir talvez esteja prefigurado na desagregação intelectual do professor.

[Eu] achava fácil lecionar, achava gostoso falar dos valores de antes, dos valores de hoje e até dos valores futuros. Mas pouco a pouco a pedra foi se fechando, fui virando leão de palavras. Não me sinto mais um ser pensante e organizador, apagou-se o tênue reflexo de que me senti portador num passado remoto (p. 42).

É sintomático que, após a autoexpressão desse angustiado indivíduo em desmoronamento, haja um corte brusco na narrativa, com a interpolação de uma lista lexical, seguida de um ditado popular otimista: “pra quem monta cavalo esperto toda lonjura é perto” (p. 43). Depois disso, a narração se desobriga da continuidade do assunto. De fato, virada a página, o assunto é outro.

A professora Berenice – Berê –, de Educação Artística, é o novo assunto. Além da sala de aula, é responsável pelos serviços domésticos que toda casa demanda e, sem receber nenhum centavo por isso, também não poderá computar esses anos de dedicação na hora de aposentar. Na posição de macho, páginas antes, o professor Dino esbravejara: “Se eu fosse mulher, daqui a dois anos estaria aposentado. Minha condição de macho me exige mais sete anos de aulas em vez de dois” (p. 18). A diferença de idade para a aposentadoria é tomada pelo professor como injusta no entendimento de que está na sala de aula nas mesmas condições que de uma professora. Em nenhum momento ele considera os elementos adicionais de opressão que recaem sobre sua colega de profissão.

A sala [de reuniões] é apenas uma sala árida e dona Berenice está lá muito quieta pensando em sua vida infeliz, entremeando as tiradas acadêmicas que vai relatar à 8ª série logo mais e o vazio da bolsa de plástico que seu colo sustém. O Armindo diz “Berê, faz o cheque”, todos os meses. Não me fica um cruzeiro na mão, ontem a 5ª série quis me passar um número de rifa, eu não tinha os dois cruzeiros! Se preciso uma blusa, devo implorar dinheiro, olha como me visto, pareço uma cozinheira! Que cozinheira quê! A cozinheira do lanche escolar vem muito mais arrumada que eu! Talvez seja bom me referir à influência da caligrafia oriental na obra de Velasquez... e dos inovadores da história da pintura... (p. 44)

A falta de liberdade no caso da professora Berenice é própria da opressão de gênero – e “suas pequenas mãos estão gastas na lavagem de pratos” (p. 46) –, objetivada particularmente, no caso, em seu marido Armindo. Este se empenha em ficar em casa no sofá assistindo TV enquanto controla o gasto de sabão da empregada doméstica, uma garota de 11 anos. Ele constitui o sobrepeso dos 30 anos de docência da esposa e controla ainda as suas finanças. Sufocada sob essa dupla carga, ela tem medo de morrer antes de se aposentar.

Como de praxe, a continuidade narrativa é entrecortada por inserções. Entremeado ao relato sobre Berenice, tem-se em caixa alta:

A CONCEPÇÃO DE ARTE VARIA MUITO
OBRA DE ARTE É A PRODUÇÃO DE UM ARTISTA
OBRA DE ARTE EXCEPCIONAL É OBRA-PRIMA (p. 45)

Não teremos espaço, aqui, para detalhar, ponto por ponto, a rede de contrastes e semelhanças que a narrativa estabelece na própria matéria narrada. O que expusemos até aqui há de ser suficiente, entretanto, para demonstrar que o encadeamento linear de causação não é o único fator de estrutura – com efeito, é até discutível se seria o principal. Mas já transparece também que essa rede de eventos ou situações é fragmentada ainda mais, além de ampliada, por inserções de caráter diverso, não narrativo e até não verbal (imagens), que incidem sobre o processo de atribuição de significados às situações e aos eventos narrados. Eis aí o segundo fator de estrutura de *Enigmalião*, tão decisivo quanto o primeiro, de que apresentaremos neste início apenas um exemplo.

Quando o Conselho se decide pela reprovação de Moacir em Matemática, Seu Moraes, responsável pelo fato de Moacir ter perdido uma das provas dessa disciplina, não reconhece o nome, não se lembra do aluno. O professor Marçal tenta ajudar – é “aquele magrinho de cabelo espetado que se senta abaixo da janela” –, em vão, porque o outro não se lembrará. O fecho do episódio será este comentário do narrador¹³: “Moacir não existe, mas é reprovado” (p. 40). Os signos “magrinho” e “abaixo”, mais a negativa “não existe” talvez não sejam suficientes para circunstanciar a insignificância do aluno perante o Conselho. Segue-se, porém, uma inserção não narrativa que, aproveitando a participação do professor de Biologia no diálogo, explicita a circunstância e a ironiza:

INSETOS – Os INSETOS pertencem ao filo dos artrópodes.
São animais de corpo formado por uma série de segmentos

¹³ O masculino que aqui usamos deve ser entendido como meramente gramatical: não há no discurso narrativo sinais definidores de identidade ou papel social de gênero. Analogamente, usaremos o feminino gramatical de “personagem”, independentemente de quem seja.

ou somitos e divididos sempre em três regiões: cabeça, tórax e abdome.

– O grupo mais altamente evoluído dos seres vivos, formado pelos mamíferos placentários, inclui o homem.

– Que bom! (pp. 40-1).

A metáfora do inseto reverbera, claro, seus usos cristalizados na fala comum, bem como o aproveitamento estético desses usos – a lembrança de Kafka nos vem imediatamente. Essas associações pairam como um comentário sobre o juízo do Conselho a propósito de Moacir, sublinhado ironicamente pela exclamação final de um alívio que, entretanto, não será do aluno. Inserções desse tipo estão por toda parte e, em algumas passagens, sucedem-se vertiginosamente. São raros os casos de recortes que apenas reafirmam o conteúdo da narrativa, caso do fragmento que responsabiliza a escola pelo procedimento de decorar a matéria, na mesma página em que o narrador principal reproduz a expressão de estudantes sobre as aulas de Matemática – “decoreba da porra” (p. 96).

A narrativa dispõe, num emaranhando acachapante, uma multiplicidade de recortes de conteúdos diferentes, correlacionados ou apenas copresentes, de que o leitor precisará extrair uma síntese, uma vez que ela não será dada explicitamente na narração. Isso posto, será preciso dar conta da forma narrativa efetivamente objetivada em *Enigmalião*, sem ignorar, é claro, as convenções historicamente herdadas sobre o que esperar de uma narrativa, mas também sem hipostasiá-las. O que é específico e determinante na novela, além de seu caráter de formalização literária da vida escolar no Ensino Fundamental e Médio no conturbado momento histórico dos anos 70, é sua arquitetura: “desde o título até sua conclusão”

a novela “compõe-se segundo a estrutura da montagem” (Silva: 2006, 143).

A montagem

De fato, não será possível tratar dessa arquitetura sem levar em conta o procedimento da montagem e seus efeitos típicos de sentido. O procedimento foi consagrado pelas vanguardas históricas nas primeiras décadas do século XX:

Justaposição, descontinuidade, fragmentação do espaço-tempo, tomadas em oposição ao encadeamento linear e ao princípio de continuidade são marcas que aproximam futurismo, construtivismo e outras propostas do início do século em sua resposta ao mundo técnico das invenções, aos desafios da vida “simultaneísta” da cidade (Xavier: 1994, 359-60).

Entretanto, para bem compreender o mecanismo da montagem, será preciso recorrer a Sergei Eisenstein – “sem dúvida seu mais fecundo estudioso”, dirá Modesto Carone (1974, 14). Expressão paradigmática do procedimento no cinema,¹⁴ Eisenstein tornou-se referência no assunto, também fora do campo do cinema, porque não só ofereceu uma explicação convincente para seu funcionamento, como a

¹⁴ Na mesma época, uma técnica de montagem vinha sendo desenvolvida no cinema estadunidense, por cineastas como D. W. Griffith. Elaborava-se, aqui, uma complexa sintaxe narrativa cuja premissa era subordinar a justaposição de planos ao imperativo do encadeamento narrativo tradicional (nexo de causalidade ou de sucessão temporal), simulando uma perspectiva de observação plausível e coerente com a continuidade linear da ação dramática. Uma montagem linearizante, como a de Griffith, não está descartada no cinema eisensteiniano, em que há também, e muita, continuidade narrativa; apenas, nele, a montagem é muito mais livre.

enriqueceu com “observações sobre os princípios formadores da poesia ou das artes plásticas no mundo moderno” (Xavier: 1994, 359-60).

Com as instabilidades econômica, política e diplomática do período, o descrédito que recaiu sobre a eficácia da razão instrumental solapava nas consciências a fé burguesa no princípio da autodeterminação individual, não apenas base de sustentação da mentalidade liberal, mas também matéria posta em exame pela forma romanesca associada ao herói problemático. Desde quando, ainda no contexto teatral (antes de ocupar-se do cinema), Eisenstein publica sua primeira concepção da montagem como sucessão descontínua de “atrações” (o circo e outras formas de espetáculo popular serviam-lhe de referência), ele deixa claro que sua recusa é ao drama psicológico fundado na continuidade da ação, forma teatral que entende como essencialmente burguesa (Xavier: 1994, 360). Consideramos estar aí, já, um elemento importante para pensar a obra de Dinorath do Valle.

Para explicar o efeito da descontinuidade na montagem, Eisenstein recorre à escrita chinesa. Esta produziu hieróglifos que permitem grafar os signos linguísticos por meio de desenhos esquemáticos de seu referente – para “cavalo”, a figura simplificada de um cavalo. Mas como representar graficamente “dor”, ou “ouvir”? Para isso há o ideograma, que consiste na justaposição de hieróglifos para suscitar uma ideia que não está representada em nenhum deles: a justaposição da representação de “faca” com a de “coração” suscitará a ideia de “dor”; e, para suscitar a ideia de “ouvir”, basta justapor as representações de “orelha” e “porta”. O efeito não é de “soma”, diz-nos o cineasta, mas de “produto”: cada hieróglifo, “separadamente, corresponde a um *objeto*, a um fato, mas sua combinação corresponde a um *conceito*” (2002a, 36; grifos do autor).

Como demonstra Modesto Carone, o processo de produção de sentido na justaposição é virtualmente idêntico ao da metáfora: ao conectar dois signos distintos, esta faz emergir um terceiro termo, que não coincide com, nem se deduz imediatamente de nenhum dos dois primeiros, mas que seria a mediação implícita entre eles, uma vez associados pela metáfora. Tal como na montagem, dois elementos explícitos suscitam um terceiro, ausente e em geral mais abstrato (1994, 13-7). A equivalência de funcionamento de ambas é tamanha, que Carone passará a denominar a montagem, por seu efeito, de “metáfora visual” (1994, 15-6) – expressão muito esclarecedora.

Com efeito, a justaposição e a metáfora compartilham até o seu grau de indeterminação: não há identidade determinada entre Aquiles e um leão: a metáfora apenas delega ao leitor a transposição ao guerreiro dos atributos da fera. Força, ferocidade, destemor, inclemência – há todo um campo de associações possíveis cujos limites ficam a cargo do leitor. A indeterminação decorrente, contudo, não será fatal nem para a eficácia estética dos versos de Homero, nem para a coerência narrativa da *Iliada*. Até porque pesa sobre ela um largo espectro de associações prévias, culturalmente compartilhadas, de caráter convencional, que confere, tanto à justaposição quanto à metáfora, direcionamento interpretativo suficiente para assegurar sua efetividade.

Nesse ponto é possível identificar os dois critérios indispensáveis tanto à criação quanto à interpretação de elaborações metafóricas e justapositivas. O primeiro é o da subordinação à totalidade, cuja premissa é a de que toda obra tem (precisa ter) um “princípio unificador”, que, segundo Eisenstein, deve “determinar tanto o conteúdo do plano quanto o conteúdo revelado por uma determinada *justaposição desses planos*” (2002b, 16-7; grifos do autor).

O segundo critério, que nós acrescentamos, remete a uma segunda totalidade: o enquadramento sócio-histórico-cultural do público a que a obra se destina. É nele que se encontra o repositório das associações convencionais que estão disponíveis como senso comum para a leitura da metáfora visual.

A montagem e o “método naturalista”

Em *Enigmalião*, o procedimento da montagem não substitui o narrar realista: é empregado para acrescentar à história explícita uma segunda camada de significados, que a comentam ou qualificam – muitas vezes com distanciamento brechtiano – e para constituir uma representação fragmentária de algo cuja manifestação é percebida como efetivamente fragmentada.

A esse propósito, convém observar que, em seu entusiasmo com o procedimento, Eisenstein parece não diferenciar, quanto a seu modo de produzir sentido, a montagem de dois planos captando eventos sequenciais e a que justapõe planos *non sequitur* semanticamente independentes: para ele, o próprio encadeamento é uma projeção mental, um significado que não está imediatamente presente em nenhum dos dois planos justapostos. Embora desde a perspectiva da lógica formal o raciocínio esteja correto, salientamos que, no contexto sócio-histórico e ideológico-cultural da dominação burguesa, como princípio organizador, a associação sequencial é “qualidade”, enquanto a associação *non sequitur* é mera “quantidade”. Isso implica dizer que, ao se deparar com um objeto ficcional cuja “qualidade” estrutural é a montagem de imagens semanticamente independentes (como “orelha” e “porta”), a recepção é obrigada a operar fora dos limites do senso comum, ou na sua margem, o que não é feito estético menor.

Ao adotarmos essa perspectiva dialética, somos obrigados a tomar distância do processo cultural e da vida literária, e pensar o desenvolvimento da organização narrativa fora dos consensos usuais dos estudos literários, que tipicamente não reconhecem a dialética. Começamos por observar que no próprio Eisenstein há essa imbricação, que já apontamos em *Enigmalião*, entre narração e montagem. Para entendê-la, vale a pena visitá-la em sua origem – Émile Zola¹⁵ foi quem descreveu teoricamente o que ele chama de “método naturalista”,¹⁶ em que pela primeira vez na história da ficção a justaposição (ainda que não identificada como tal pelo autor) se torna elemento necessário e estruturante.

O foco do romance até então era o percurso dramático do herói; com o naturalismo, o romancista parte de “uma ponta de drama”, que “tem bem pouca importância” (Zola: 1995, 24) como tal, mas é imprescindível para dar pretexto à representação ficcional de algo para lá do drama, irredutível a ele, cujo conhecimento o escritor só pode adquirir por meio da observação e da análise do que está ao redor do drama, e que lhe delinea as contingências, as possibilidades, o alcance. Com esse método, Zola acredita ser possível uma representação mais verdadeira da realidade humana, uma vez que “o homem não pode ser separado de seu meio”, que “é completado por sua roupa, por sua casa, por sua cidade, por sua província”. Desse

¹⁵ Com isso, buscamos também corrigir uma injustiça, dando a quem o merece o crédito pela introdução na literatura moderna da técnica de justaposição como procedimento típico no método composicional.

¹⁶ Salientamos que não se deve confundir “Método” com “Escola Naturalista”. Aquele é um modo de colher e articular as informações que constituem uma história narrada, cuja atualidade extrapola a duração da Escola; esta é um fenômeno historicamente situado, sujeito às influências circunstanciais do tempo, como, em Zola, as do cientificismo positivista e, em certos outros autores, as do darwinismo social – são esses conteúdos circunstanciais que conferem à Escola o seu prazo de validade.

raciocínio, a conclusão emblemática: “para ter o *drama humano* real e completo, é preciso buscá-lo em tudo que existe” (1995, 43-4; grifo nosso). Note-se que, nesse “drama humano”, o sujeito não é mais um indivíduo, mas a humanidade – a sabotagem da mina de carvão, no romance *Germinal*, só pode ser pensada como um clímax se considerarmos que a estrutura dramática não se refere a nenhuma trajetória individual, mas à de duas classes em luta. A justaposição é procedimento necessário e estruturante nesse método porque não há encadeamento possível para esse drama coletivo que é preciso buscar “em tudo que existe”.

Apesar disso, a justaposição naturalista não se despreza do fio condutor da linearidade narrativa: os elementos justapostos devem em seguida convergir ao encadeamento convencional do realismo formal,¹⁷ que era a forma narrativa então historicamente disponível. O que Zola propunha em termos de forma não era a substituição (que só viria no século XX) da linearidade dramática pela montagem, mas a subsunção do drama individual (pleonasma) no drama coletivo (oxímoro) – ele funda, com efeito, um drama antidramático, que se projeta para fora do indivíduo, para as coisas materiais e para as relações sociais que lhes dão significado efetivo na vida das personagens. O centro do romance não são mais os percursos, e sim os processos, nas redes de relações que circunscrevem, condicionam e explicam aqueles percursos, e que, de quebra, esclarecem o funcionamento global do conjunto social implicado. No entanto, esse centro só pode existir pela mediação daqueles mesmos percursos. Trata-se, obviamente, de uma antinomia, mas uma antinomia eloquente, que seria atualizada em obras como a peça teatral *Os tecelões*, de Gerhardt Hauptmann.

¹⁷ Ver “O realismo e a forma romance”, de Ian Watt (1990).

No naturalismo, está oficialmente decretada a morte do herói problemático, e aberto o veio novo que quase imediatamente o expressionismo vai começar a explorar. A partir desse momento histórico, o romance não depende mais do tipo de protagonismo prevalente no romance de até então.¹⁸

O fio esgarçado

Temos de reconhecer que, comparado ao que viria no século XX, a justaposição em Zola é ainda um tanto tímida, com muito menor independência semântica entre os elementos justapostos e a necessidade formal de um fio condutor (a “ponta de drama”) como o “princípio unificador” de que falava Eisenstein. Em *Enigmalião*, a independência da montagem cancela a antinomia naturalista, como demonstraremos, mas subsume o método naturalista e, assim, conserva o drama antidramático. Em simplificação dicotômica (a ser revista), a novela se estrutura em duas camadas, sendo possível ver ao fundo a base formal do naturalismo, a que se sobrepõe o recorte fragmentador das inserções *non sequitur*. Começaremos pela “camada” mais interna.

O fio condutor da novela é a trajetória do aluno Moacir – não por acaso, a novela começa e termina nele –, mas é uma trajetória de estrutura tênue, pouco coesa, sem unidade: apenas uma “ponta”, não realizada, de drama. Essa trajetória, ainda assim, cumpre função estruturante, na medida em que constitui mediação de relações de maior alcance que caracterizam em pleno funcionamento a “máquina humana” (Zola: 1995, 40) da escola. Moacir assume essa posição por três mecanismos muito ostensivos: (1) Moacir é determinante no

¹⁸ A revolução naturalista da técnica narrativa não costuma ser reconhecida como tal – o mais comum é que se veja, antes, no naturalismo, sua “falha” em realizar a forma romanesca naturalizada por ampla parcela da crítica e da teoria.

recorte narrativo, (2) Moacir é priorizado pela focalização narrativa, e (3) as percepções de Moacir são legitimadas pelo narrador principal.¹⁹

O recorte narrativo

A novela começa com o aperto de Moacir, numa prova de Português para a qual não estudou, situação de que se desembaraça aproveitando o momento de distração do professor com os dotes femininos de Janice, para sair da sala de fininho, sem entregar a prova. Na aula seguinte, sacramenta o golpe – “E a minha, professor?”. Resultado: terá nova chance de fazer a prova (pp. 7-9). Significativo, em face desse pequeno triunfo inicial, é que a novela termina com sua derrota definitiva: reprovado e infeliz, terá de mudar de escola (pp. 113-5). Entre uma coisa e outra, vemos como ele pensa e age, as circunstâncias que o levam a pensar e agir desse modo, e as situações, personagens e juízos de que resulta sua reprovação, envolvendo duas expulsões de sala, uma suspensão, a perda de uma prova de matemática e, finalmente, a reunião do Conselho que sacramenta a reprovação.²⁰

¹⁹ Moacir deixa cair sua milonga (p. 33); Moacir acha que (pp. 34 e 37); Moacir resmunga (p. 35); Moacir já planeja (p. 35); Moacir está azarado (p. 35); Moacir acha apenas (p. 36); Moacir pensa (pp. 36, 37 e 73); Moacir se responsabiliza (p. 36); Moacir está irracionalizando (p. 37); Moacir não discute (p. 38); Moacir esquecido (p. 40); Moacir não existe (p. 40); Moacir que se sente (p. 72); Moacir ousa pensar (p. 74); Moacir avalia (p. 75); Moacir sente a rejeição (p. 75); Moacir apurando (p. 76); Moacir finge (pp. 76, 92); Moacir acha (p. 77); Moacir treme (p. 77); Moacir recorda (pp. 78 e 108); Moacir não gosta (p. 79); Moacir não diz, mas acha (p. 79); Moacir assina (p. 79); Moacir pede baixinho, quase a medo (p. 80); Moacir disfarça (p. 86); Moacir abandona (p. 86); Moacir errou (p. 102); Moacir não é normal (p. 102); Moacir introspectivo (p. 102); Moacir pensa o tempo todo (p. 105); Moacir não sabe se ouve o mundo ou a si mesmo (p. 105); Moacir não quer falar (p. 106); Moacir anseia (p. 106); Moacir vem pensando (p. 107); Moacir não fez parte deles (p. 107); Moacir contrapensou (p. 107); Moacir repetiu o 3º Colegial (p. 113); Moacir anda cautelosamente, vai chorar na privada (p. 114); Moacir *exceptis expiendis* (p. 115).

²⁰ Um segundo elemento de continuidade narrativa, mas por mecanismo diferente, é o Professor Dino, de Português, cuja função discutiremos adiante.

Sucessões narrativas centradas em outras personagens são frequentes, mas, mesmo quando configuram um encadeamento de arco mais extenso, essas histórias são incapazes de funcionar como fio condutor: o longo relato da vida de Dona Berenice, por exemplo, quando não é pretérito acabado, desemboca num presente sem horizonte de transformação – duplamente explorada, como professora e esposa, e com isso envelhecida e desgastada, é mulher sem perspectivas, adaptada à sua condição como a um destino fatal. Sem um núcleo dinâmico, a história de Berê não constituiria fio condutor eficaz – funciona, antes, como elemento típico no enquadramento naturalista do ambiente escolar. A história de Moacir, porém, é o único elemento persistente de continuidade narrativa consistente com o método naturalista²¹ – a “ponta de drama” que permite dar unidade aos “quadros na exposição” da vida escolar, porque dá matéria para associações, lembranças, comentários, comparações, e até juízos, que introduzem novos fatos, personagens e relações que, no conjunto, ajudam a compor a totalidade do ambiente escolar em funcionamento. Exemplo: Moacir ser punido por ter feito um gracejo inocente e conexo ao conteúdo ensinado – “Eu disse que Homero era desbaratinado” – traz-lhe à lembrança o colega Mateus, recompensado por um gracejo mais malicioso – o animal com duas cloacas é “a surucucu” (p. 38). Não somente isso evidencia a inexistência de isonomia na escola (há farta evidência disso em *Enigmalião*), como também reforça o contraste entre os dois professores envolvidos – Morais e Marçal – a cuja oposição já nos referimos.

²¹ Um segundo elemento de continuidade narrativa, mas por mecanismo diferente, é o Professor Dino, de Português, cuja função discutiremos adiante.

A focalização narrativa

Em *Enigmalião*, há o narrador principal e há passagens narradas por diferentes personagens. Quando dizemos que Moacir é priorizado pela focalização narrativa, não queremos dizer que a maior parte da novela seja narrada por ele – não é. A maior parte é narrada pelo narrador principal, e as passagens narradas pelo professor Dino têm pelo menos a mesma importância que aquelas narradas por Moacir. O que destaca esse aluno do conjunto é que é particularmente a ele que a narrativa recorre quando se trata de refletir sobre a lógica educacional resultante das relações pedagógicas, institucionais e sociais no ambiente escolar. Muita atenção é dada a outras personagens – Berê possibilita refletir sobre a opressão da mulher trabalhadora; Luísa, sobre o racismo; Madalena, sobre a homofobia; Marçal sobre as novas políticas públicas em Educação etc. –, mas é através de Moacir que todas elas convergem para o retrato da escola e, em particular, para o de sua dimensão pedagógica. Ele está em todos os espaços ocupados pelos estudantes e é quem valora as diferentes situações no ambiente escolar. Verbos que denotam reflexão, apreciação ou associação (achar, pensar, contrapensar, sentir, saber, conhecer, avaliar, recordar e documentar) predicam Moacir 36 vezes – se descontarmos da extensão do texto a das inserções alheias à matéria narrada (montagem), a atribuição de processos mentais a Moacir aparece em média a cada duas páginas. Isso sem considerarmos as passagens narradas por ele mesmo e o emprego frequente do discurso indireto livre e direto livre pelo narrador principal quando focaliza Moacir.

Legitimação pelo narrador

O narrador principal não endossa explicitamente Moacir – o endosso é mediado pelo uso que aquele faz das percepções deste.

Moacir é usado com frequência para fins retóricos. Quando o narrador apresenta Seu Moraes, enfatiza sua “fraseologia empolada”, sua cultura “sólida” mas anacrônica e os exemplos “em quatro ou cinco línguas, empeçonhando o assunto”; em seguida, é Moacir quem sentencia: “ele é o mandarim da sabedoria universal, está maquinando para fossear todo mundo” (pp. 33-4). O mesmo procedimento se observa, mais desenvolvidamente, quando a diretora decreta a suspensão de Moacir. O narrador ironiza longamente a concepção “pindarizante” de justiça praticada na escola – a diretora “acha que protege os alunos” e “que trata o aluno e o professor com igualdade”, mas o que faz é organizar “liricamente”, com “calma”, um discurso “paternalista” para adornar e justificar sua justiça “de réu calado e conformista”, em nome do “bem comum” e da “harmonia do estabelecimento” (embora seu plano seja “adaptar as situações, curvetear as circunstâncias”). O relato se alonga por aproximadamente três páginas, nas quais as percepções e opiniões de Moacir aparecem, ou em discurso indireto livre, ou relatadas pelo narrador principal, ou, às vezes diretamente, na primeira pessoa – seja para declarar a nulidade do sermão, seja para denunciar a anisonomia do trato dos estudantes pelos professores, seja para deixar claro que o castigo exclui julgamento (é automático). Significativamente, o fecho do episódio é esse juízo do estudante: “E ainda fala em justiça. Me pediu defesa? Michurucagem de justiça fajuta”. Há outros casos, não os vamos inventariar: o que interessa demonstrar é que o fato de o narrador recorrer a Moacir para legitimar seu próprio relato reflete de volta sobre ele, legitimando-o pela própria autoridade do narrador onisciente no pacto ficcional.

Isso em relação ao que estamos chamando de narrador principal. Há, porém, uma personagem que ocupa uma posição quase de

“vice-narrador principal” – o Professor Dino, intimamente ligado a Moacir, não especificamente na vida escolar, mas na economia da obra. A novela começa e termina com a dupla: na abertura, Moacir narra um episódio envolvendo o professor; no fecho, este relata o triste fim daquele que, reprovado, deixa a escola para não mais voltar. Nesse momento, o professor se identifica com o aluno e, solidarizando-se com ele, o acompanha na saída. Não sabe como consolá-lo (tudo que teria a oferecer é sua própria “*gloria victis*”), apenas tenta sorrir e se despede. Em seguida, conclui com um dístico: “sou um professor cabisbaixo / penso em escrever um livro” (p. 115). Com isso, opera uma dupla identificação – com Moacir e com o autor (e, por mediação deste, com o narrador principal) –, que materializa uma integralização muito mais ampla da obra porque, embora o narrador principal e o Professor Dino se objetivem como entidades ficcionais claramente separadas,²² os juízos de ambos convergem em Moacir. Há muitos exemplos disso: Janice é apresentada por Moacir com a qualificação “brotérrima!” (p. 8); na sequência, Dino narrador fantasia sobre ela: “O painel de controle de Janice deve ser o bico do peito. A ponta da língua, o clitóris” (p. 13). As opiniões de ambos frequentemente coincidem, e algumas vezes também o narrador principal as incorpora, ao menos como discurso indireto livre. É o que se dá na estigmatização da Professora Madalena (Matemática). Sua caracterização, a cargo do narrador principal, começa assim: “Dona Madalena é uma mulher machona e muito bicha, segundo Moacir, o aluno que não fala o que pensa”. Em seguida, o narrador reconhece que a predicação de Moacir parece confusa e se põe a

²² Basta ver que o primeiro é onisciente, enquanto o último está limitado ao escopo da percepção da personagem.

esclarecê-la: a professora combina o “tipo-homem, grosseiro e pesado”, de gestos e atitudes masculinas com “uma estranha e inquietante desmunhecação, dando corridinhas nas pontas dos pés como uma bailarina atrasada para a barra”. No final da mesma página, o narrador expõe o Professor Dino “sorrindo cinicamente de Dona Madalena”, inclusive “de sua *bichice*” (pp. 95-6; grifo nosso). As três entidades ficcionais – o narrador principal e as personagens Moacir e Dino – configuram, pois, uma unidade de produção de sentidos, numa rede de legitimação recíproca, em que Moacir é polo passivo.

O contínuo descontínuo

Com isso, esperamos ter demonstrado o papel estruturante de Moacir e seu drama lacunar, articulado às demais personagens e suas circunstâncias segundo a lógica naturalista. Claro, a alternância (fragmentadora) de narradores está fora do escopo do instrumental naturalista de Zola, mas o processo de acumular fatos (nem sempre encadeados), situações e posições observadas em um ambiente tomado como objeto de análise, para dele constituir um painel representativo/explicativo, coincide com aquele que o método naturalista estabeleceu. A diferença é que o instrumental contemporâneo é mais vasto e, embora possa ser manejado contra as premissas da técnica naturalista, não é isso que observamos em *Enigmalião*.

Mas, ao lado disso, há a montagem *non sequitur*, que é capaz de suscitar, como veremos, intuições, reflexões e até juízos, que independem de tradução em linguagem dramática mediada pela ação de personagens singulares, sempre sujeitas à legitimação pela empatia, ou deslegitimação pela antipatia. Por essa independência, a montagem torna possível estimular um olhar menos emotivo e ainda mais distanciado do que o do naturalismo sobre os problemas implicados

no “drama humano” que expõe – ou seja, mais crítico. Sem considerar esses “dois aspectos” (a justaposição naturalista e a metáfora visual), não será possível ler adequadamente a novela em estudo.

Se seguirmos o raciocínio na perspectiva imprecisa do “dois”, dentro da simplificação didática operada pela metáfora das “camadas”, resumiremos a arquitetura de *Enigmalião* assim: ao ser retalhada a matéria naturalista por inserções *non sequitur* que fazem do conjunto uma montagem de fragmentos daquela matéria com recortes diversos em origem, conteúdo e forma, fica estabelecida uma segunda camada de articulações. Na camada interna, as articulações são tematicamente motivadas no interior do “drama humano” antinômico do naturalismo;²³ mas, na camada que a engloba, a justaposição opera como metáfora visual – é o caso do fragmento que já comentamos, que opõe os insetos aos mamíferos placentários. Exemplos abundam: quando a XPTO determina a realização de “atos cívicos” para a celebração do “Dia de Gratidão à Mãe Preta”, há a inserção de uma citação do Visconde de Taunay relatando sua tentativa de obter de D. Pedro II financiamento para a produção da ópera *Lo schiavo*, de Carlos Gomes, ao que o imperador teria, segundo Taunay, respondido – “não posso dar 40 contos por um escravo, mesmo sendo ele de Carlos Gomes!” (pp. 71-2). Com esse caso satirizante (mas provavelmente verídico) justaposto, o ingênuo que tiver tomado a homenagem como homenagem real terá de pensar de novo. Ironia pura.

Essa visão em camadas é, no entanto, problemática, e traz risco de equívocos – seja funcionando como dicotomia formalista, seja por associação com o uso metafórico de “camada” na explicação

²³ Cuidado: a antinomia aparecerá como falha na perspectiva dicotômica.

da dialética do fenômeno (essência × aparência). Numa descrição mais precisa, diríamos que Dinorath do Valle opera em *Enigmalião* a suprassunção da justaposição naturalista, e, por essa via, a montagem se eleva de simples quantidade a qualidade determinante. A totalidade por ela determinada abarca o drama humano e depende também dele; mas as articulações que o instituem não mais definem o “método”: a justaposição estendeu-se, aprofundou-se, autonomizou-se e agora tem a justaposição naturalista como um elemento que pode até aparecer distintamente, como ocorre frequentemente na novela, mas também pode dissolver-se, como também ocorre.

O exemplo da sucessão dos narradores pode agora ajudar: ela pode ser tematicamente motivada, como quando o narrador principal apresenta Janice (colega de Moacir), que já fora decisiva nos dois segmentos anteriores, narrados respectivamente por Moacir e pelo professor Dino (caso particular de justaposição naturalista). Ou pode ser abrupta, sem transição e sem conexão temática – *non sequitur* –, caso que se dá na passagem das rumações do professor Dino (pp. 41-3), ao relato, pelo narrador principal, de uma reunião dos professores com a diretora, entremeado à história de Berê (Dona Berenice) (pp. 44-50). Às vezes se observa ainda alguma mudança provisória e rápida de narrador no interior do discurso do narrador principal – como se vê quando a voz de Berê emerge para extravasar seu ressentimento com o marido: “Não sabe com quê [concorda] mas não vem ao caso, *o Armindo ainda me paga! um dia entro em remoção, pego uma cadeira bem longe, faço a mala e vou embora*. Dona Berenice desanima de ir embora [...]” (p. 47; grifo nosso).²⁴ No entanto – e eis aqui a chave para compre-

²⁴ Também é possível entender o procedimento não como mudança de narrador, como discurso *direto* livre. Isso, entretanto, não prejudicaria o argumento: trata-se de uma sucessão sem quebra temática.

ender o salto qualitativo formal –, a progressão diegética chega a dissolver a oposição linear-descontínuo: parte da história de Berê (continuidade) aparece no verso da ficha de planejamento de uma aula sobre “infelicidade conjugal”, que é apenas justaposta (descontinuidade) ao referido relato de reunião (pp. 50-9). Decisivo aqui é que a ficha de planejamento, embora tematicamente conexa com a situação de Berê de mulher oprimida pelo marido, introduz, no primeiro plano de sua intencionalidade formal, questões sem ligação com a história conjugal de Berê – questões pedagógicas entre outras, como a de se expor em aula aspectos sensíveis da intimidade pessoal do professor. Um único fragmento é e não é tematicamente motivado; é *sequitur* e *non sequitur*. Temos aqui, ao mesmo tempo, a justaposição naturalista (contextualiza e determina a professora de Educação Artística) e a metáfora visual (documento pedagógico contraposto a uma reunião de professores com preocupações nada pedagógicas). Não há, portanto, “dois”; não há “camadas”. Quando a novela caminha para seu desfecho, na voz do narrador principal ou talvez do Prof. Dino (a transição não fica bem demarcada), a própria narração “linear” torna-se colagem numa espécie de inventário-súmula, de que reproduzimos um trecho:

O *full-time* do programa matemático. O *exempli grátis*²⁵ do Plínio que enfureceu Seu Anor. O *close-up* Janicial das bundas reunidas *chassez le naturel, il revient au galop!* São dez questões pesadas. E o tempo, trinta minutos. Quem

²⁵ Dinorath do Valle por vezes “abrasileira” as citações em língua estrangeira, sem, entretanto, lhes tirar o ranço de vã erudição ou, eventualmente, a frivolidade do estrangeirismo de moda.

fez fez; quem não fez fizesse. *Ave Caesar, moriture*²⁶ *te salutant!* A *avant-première* de Dona Neusa de Biologia e o susto: preta!²⁶ O *bom vivant* Armindo e o *boudoir* desfalcado de Dona Berenice. O *aplomb* da Maria Alzira antes do descomissionamento, *voilà!* O *alibi* dos atestados médicos: o *alea jacta est* da chamada oral. As notas *ad valorem* e a harmonia universal *aere perenius Ab oc et ab hac* (p. 110).

O grande mérito dessa arquitetura formal advém também do choque (que se conserva), mas está na unidade real de seus dois princípios de articulação – continuidade e descontinuidade –, que são opostamente valorados em nossa formação sócio-histórica: para a mentalidade típica dos últimos dois ou três séculos, encadear se confunde com explicar, enquanto acumular fragmentos parece irracional. A forma-síntese contínuo-descontínuo nos parece consistente com a forma da própria crítica dialética, ainda que isso não tenha sido para a autora um projeto consciente.

Ao mesmo tempo, no contexto ideológico da recepção, as descontinuidades introduzidas pela montagem na linearidade narrativa conferem à realidade narrada esse elemento de irracionalidade aparente, que é também figuração da irracionalidade dos próprios materiais históricos e sociais mobilizados pela narrativa. Reforça essa interpretação a citação irônica de Ambrose Bierce (mais um ingrediente da montagem):

²⁶ Nessa última menção à professora negra, seu nome muda – até então ela aparecia como Luiza. Pode até ter sido erro não detectado na revisão; porém, é passível de interpretação coerente com o texto em sua exposição do racismo prevalente na escola: preto, que importa o nome!

“EFEITO – O segundo de dois fenômenos que sempre ocorrem juntos e na mesma ordem. O primeiro, chamado causa, é tido como gerador do outro – o que não é mais sensato do que seria alguém que jamais viu um cão, exceto em perseguição a um coelho, declarar que o coelho é a causa do cão” (p. 63).

O que é mais um feito estético da obra – que não deixa de ser só a cereja no bolo. Faz parte talvez da inversão com que a aparência reveste a essência:²⁷ aquilo que se manifesta como irracionalidade formal (uma educação que limita ao invés de desenvolver o potencial dos educandos) responde à e oculta a racionalidade de interesses objetivos e nada universais da classe dominante (reproduzir uma classe trabalhadora amedrontada e submissa). Por ora, o que interessa na forma de *Enigmalião* é isto: a justaposição como método, quando manejada de modo a cancelar a oposição entre continuidade e descontinuidade, cancela automaticamente, junto com ela, a possibilidade de sua dicotômica valoração ideológica: descontinuidade também explica, continuidade é também irracional. Essa constatação, na novela, é incontornável.

Educação e reprodução social: uma abrupta inconclusão

Um caso raro na novela é a justaposição que não opera nem como metáfora visual nem ao modo naturalista. Aludimos (mas não a analisamos) à inserção de um fragmento em forma de citação que

²⁷ Ironizamos de passagem, no início, o essencialismo prevalente na Teoria dos Gêneros. Consideramos essencialismo não o simples entendimento de que há essência nos fenômenos, mas a concepção equivocada da essência (1) como algo que se apresenta sem mediações e (2) como algo à parte do processo histórico.

comenta a macaqueice geral estudantil: “Se o aluno memoriza é porque foi obrigado a tomar esse caminho pela própria escola” (p. 96). Essa inserção não acrescenta nenhuma informação que já não tenha sido formalizada esteticamente como alegoria e como metáfora visual. Sua função é, portanto, didática: facilita a apreensão do recado de uma obra cuja forma seria desafiadora para leitores não muito escolarizados na vanguarda da experimentação estética do século XX.

Terminemos com a anedota emblemática de Modigliani. O professor Dino, de Português, responde ao aluno número 21 (sem nome), que não sabe o que é “um Modigliani”, dizendo: “Suponhamos que Modigliani seja um macaco que está escrevendo um livro”. A ironia tem duplo alvo: ao mesmo tempo o professor tripudia da incultura geral da turma e os provoca no contexto da discussão em curso, em que “um Modigliani” é alternativa a “um automóvel” para o homem que “pensa possuir algumas coisas” porque, numa “sociedade competitiva”, deseja alcançar “um *status* superior ao do próximo”. Ou seja, na natureza de “um Modigliani”, só interessa o traço comum com um automóvel – é propriedade privada num mundo em que ser proprietário é distinção. Mas a intenção pedagógica se perde e a aula prossegue com o professor no quadro e os alunos a copiar: “Eles *sabem* copiar” (pp. 20-1). Mateus capta de tudo somente a definição de “Modigliani”, que registra e macaqueia na aula de arte, quando a professora indaga sobre o artista – resultado, expulso de sala, vai ter de se haver com a diretora (p. 45). Essa passagem se conecta com outros episódios de punições a alunos que reproduzem aquilo que aprenderam com outros professores, caracterizando o contexto anisonômico que produz o fracasso de Moacir.²⁸ O que é piada para

²⁸ Como já dissemos, o gracejo de Mateus sobre a surucucu foi premiado (pelo Professor Marçal), enquanto o de Moacir sobre Homero rendeu-lhe uma expulsão de sala (do Professor Moraes).

um professor é ofensa para outro; o que é valorizado e exigido por uns é ridicularizado por outros.

Mas o aspecto simbólico do caso Modigliani é reforçado por outros elementos. Um deles é a sua retomada no final da novela, quando o narrador principal resume a conduta dos alunos, que “macaqueiam Modigliani que escreve um livro sobre Darwin” – nesse ponto a narração cede à colagem do inventário-súmula das coisas macaqueadas:

as ciências todas: físicas, biológicas, naturais; as artes mais ou menos plásticas, o ânus da minhoca, a tecnocracia, Cícero, Lamartine, o desbaratinado Homero, Caldas Aulete, os déspotas esclarecidos, Erasmo de Roterdan, as teorias liberais, a mania de militarismo, o matrimônio indissolúvel, os redoirados artesanatos, as Papisas, o comunismo, Nero, o romantismo, Nereide × Hárpia, Homem × Máquina, os 9.060 quilômetros de costas marítimas NOSSAS, o *quantum sanctis*, o *proforma*... (pp. 109-10; grifos da autora)

Ou seja, o macaco Modigliani é mais que uma ironia do professor de português – é uma alegoria do processo acadêmico e da concepção de educação materializada no ambiente escolar. Essa alegoria se completa como metáfora visual na enorme quantidade de inserções de fragmentos de livros didáticos e definições.

Referências

- BRASIL. Lei nº 5.692, de 11 de agosto de 1971. Fixa diretrizes e bases para o ensino de 1º e 2º graus, e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 12 ago. 1971.
- CARONE, Modesto. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002a. _____ . *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002b.
- FREITAS, Luiz Carlos de. “A internalização da exclusão”. *Educação e Sociedade*. Campinas, v. 23, nº 80, pp. 299-325, setembro/2002.
- _____. “A avaliação e as reformas dos anos de 1990: novas formas de exclusão, velhas formas de subordinação”. *Educação e Sociedade*. Campinas, v. 25, nº 86, pp. 133-70, abril/2004.
- REZENDE, Vera Lúcia Guimarães. “Reflexões contemporâneas – um estudo sobre as crônicas de Dinorath do Valle na imprensa rio-pretense (1943 a 1956)”. *Revista Olho d’Água*, São José do Rio Preto, 10(1), pp. 1-259, jan.-jun./2018.
- _____. *Da crônica jornalística ao conto: a transformação da escrita em Dinorath do Valle*. Tese de doutorado (UNESP). São José do Rio Preto, 2019.
- SALI, Felipe. *Afinal de contas, quem é Shazam?* Disponível em: <https://super.abril.com.br/cultura/afinal-de-contas-quem-e-shazam/> – publicado em 23 jul 2018, 18h05. Acesso em março de 2020.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

- SILVA, Antonio Manoel dos Santos. *Os bárbaros submetidos: interferências midiáticas na prosa de ficção brasileira*. São Paulo: Arte & Ciência, 2006.
- _____. “Literatura: três vetores de uma relação”. *Ilha do Desterro*. Florianópolis, nº 59, pp. 39-83, jul.-dez. 2010.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1850–1950]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TAVARES, Cássio. “Considerações sobre a mimese em Lima Barreto”. In: *X Congresso Internacional ABRALIC: os lugares dos discursos*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2006. Os anais estão disponíveis para download em seis partes compactadas nos links http://www.abralic.org.br/eventos/X_Congresso_2006.part1.rar a http://www.abralic.org.br/eventos/X_Congresso_2006.part6.rar. Acesso em 05/06/2020.
- VALLE, Dinorath do. *Enigmalião*. São Paulo: Hucitec, 1980.
- WATT, Ian. “O realismo e a forma romance”. In: _____. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 11-33.
- XAVIER, Ismail. “Eisenstein: a construção do pensamento por imagens”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, pp. 359-74. Disponível também em: <https://www.artepensamento.com.br/item/eisenstein-a-construcao-do-pensamento-por-imagens/>. Acesso em 28/06/2020.
- ZOLA, Émile. *Germinal*. São Paulo: Martin Claret, 2009.
- _____. “Senso do real”. In: _____. *Do romance*. São Paulo: Imaginário: Edusp, 1995, pp. 23-48.

Resumo

Neste ensaio, analisamos a violência em uma situação específica, a saber, a vivida em um ambiente educacional. Nossa análise perpassa (1) o problema de como a contradição entre educação e reprodução social se objetiva na formalização literária da escola na literatura brasileira e, de outro lado, (2) o problema da relação entre forma estética, técnica literária e formação social no processo histórico. Em *Enigmalião*, pode-se reconhecer o período histórico conhecido como Ditadura Militar e interpretar o que esse período representa politicamente para a educação. A violência se apresenta de diferentes formas e é muito ampla. De certa maneira, a violência persiste no tempo narrado e possibilita enxergar suas nuances na escola de hoje. A violência, por ser um fato humano e social, é histórica. E está na escola – autoritarismo, submissão e resistência, conflitos entre educador e educando etc.

Palavras-chave: ditadura militar; escola; violência; literatura brasileira; Dinorath do Valle.

Abstract:

In this article, we analyze violence in a specific situation, namely, that experienced in an educational environment. Our analysis goes through (1) the problem of how the contradiction between education and social reproduction is aimed at in the literary formalization of the school in Brazilian literature and, on the other hand, (2) the problem of the relationship between aesthetic form, literary technique and social formation in historical process. In *Enigmalião* one can recognize the historical period known as the Military Dictatorship and interpret what this period represents politically for education. Violence presents itself in different ways and is very wide. It persists in the narrated time, making it possible to see its nuances in today's school. Violence, being a human and social fact, is historical. And it is at school – authoritarianism, submission and resistance, conflicts between educator and student, etc.

Keywords: military dictatorship; school; violence; Brazilian literature; Dinorath do Valle.

***Dois irmãos, de Milton Hatoum:* versões de homem cordial**

Luciana Persice Nogueira-Pretti*

A vasta obra de Milton Hatoum abarca a crônica jornalística, o ensaio acadêmico, a poesia, a prosa (romances, novelas e contos) e a tradução. Seus primeiros romances estão marcados por essa multiplicidade de gêneros, que mescla prosa poética, crítica social, referências literárias e algum memorialismo: o cenário em que se desenredam as tramas é Manaus, cidade de sua infância e pouso escolhido por sua família oriunda da imigração levantina – como é o caso de muitas famílias que povoam sua ficção. Na casa e no comércio onde interagem seus personagens, circulam diversas línguas, culturas e etnias. Essa multiplicidade marca o autor, sua literatura, sua língua e sua temática, em narrativas que retratam, revelam e denunciam uma complexa malha social.

Seus dois primeiros romances são *Relato de um certo oriente* (1989) e *Dois irmãos* (2000), ambos ganhadores de Prêmios Jabuti (haverá, em seguida, outros romances e outros prêmios). Uma década os separa, num *slow writing* que faz do autor um caso excepcional em sua geração. Vários elementos narrativos, todavia, unem os dois títulos, indicando que, entre obsessões literárias e lembranças autobiográficas, Hatoum privilegia e reencena histórias apreendidas no hibridismo da terra natal.

Pretendemos neste ensaio, a partir de uma certa continuidade existente entre *Relato* e *Dois irmãos*, enfocar, neste, a caracteriza-

* Professora adjunta do Setor de Francês da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

ção dos personagens dos gêmeos esboçados genericamente naquele. A elaboração dessa caracterização transita entre antropologia, cultura e política, e acreditamos que pode ser comparável a um conceito fundamental de nossa historiografia moderna: o de “homem cordial”, de Sérgio Buarque de Holanda. *Dois irmãos* e os dois lados de uma mesma moeda: cara e máscara de um mesmo ser.

De um romance a outro, continuidades e diferenças

A primeira informação sobre a história de *Dois irmãos* é exposta ao leitor antes mesmo do princípio da leitura da obra. Tomada do poema “Liquidação”, de Carlos Drummond de Andrade, a epígrafe fala da casa que se vende, com suas lembranças, pesadelos, pecados, exaltações, inconvenientes, visões, vistas e mistérios:

A casa foi vendida com todas as lembranças
 todos os móveis todos os pesadelos
 todos os pecados cometidos ou em via de cometer
 a casa foi vendida com seu bater de portas
 seu vento encanado sua vista do mundo
 seus imponderáveis
 [por vinte, vinte contos.]

(1986, 101)

Ao final de *Dois irmãos*, “liquida-se”, de fato, como pagamento de uma dívida, o casarão da família – casarão que se arruína e família que se dispersa –, marcando o fim de um tempo, de um ciclo. A derrocada, assim anunciada antes do princípio do livro, prepara o leitor para uma história fadada ao infortúnio. Segue-se, então, o *incipit*, em que o narrador retrata a matriarca, Zana, em

seus últimos dias, justamente entre lembranças, pesadelos, pecados, exaltações e mistérios, atordoada no quintal úmido da casa deserta. Sua última fala é uma pergunta: “meus filhos já fizeram as pazes?” (Hatoum: 2000, 12) – fala que ela repete, ante o silêncio eloquente. Perguntas gêmeas, portanto, como os filhos. Num espelhamento entre os livros, também o *Relato* inicia no quintal, com a narradora acordando, também aturdida, deitada na relva molhada – inícios que se completam ao final do segundo romance, com o desfecho de volta ao quintal, onde mora o narrador: este se depara com um dos gêmeos, que o encara com um olhar “à deriva” (Hatoum: 2000, 266) antes de se perder, de vez, na chuva e na noite.

Esse narrador ficará a maior parte do romance inominado – como ocorrera também com a narradora do *Relato*. Entretanto, no capítulo 9 (num livro com 12), na mesma página em que se dá a revelação parcial da paternidade (seu pai é um dos gêmeos), descobre-se que ele se chama Nael, “nome estranho” (Hatoum: 2000, 241), segundo a própria mãe, Domingas, mas escolhido pelo patriarca, Halim, senhor do casarão, patrão de Domingas e avô da criança (Nael era o nome do pai de Halim). Diferentemente do *Relato*, porém, todos os personagens de relevo na trama possuirão nomes em *Dois irmãos*.

A importância-chave da epígrafe já acontecera no primeiro romance. Essa estrutura textual limiar que opera como prelúdio solene e codificado do texto e que anuncia seu tema central também é, nele, um poema: “The Hard Question”, do anglo-americano W.H. Auden, fala do trabalho de recuperação, pela memória, dos passos percorridos; a narradora do *Relato* deve, a certa altura, tentar responder a uma “pergunta difícil”, feita pelo irmão ausente (também ele inominado), o qual motiva o relato de seu retorno à casa da infância. No segundo romance, o poema “Liquidação”, de Drummond,

remete ao fim de uma casa, de um lar, de uma família, mas também, no contexto em questão, à liquidação de uma dívida: contraída pelos dois gêmeos, mas provocada por um, a fim de “liquidar” o outro, vindo-se de uma vida marcada por violências; liquidação, portanto, tripla (da casa, da dívida e do Caçula).

Outro elemento de continuidade entre os dois romances é a fragmentação da linha do tempo e a exigência de um esforço de reconstrução mental, por parte do leitor, do sequenciamento cronológico de fatos e eventos. No caso do *Relato*, o procedimento é da ordem do *patchwork*, chegando a confundir o leitor (pois há uma série de narradores, sendo que a narradora inominada coordena e federa os relatos dos demais, encaixando, no seu próprio, muitos outros). Em *Dois irmãos*, de estrutura narratológica mais conservadora, os eventos seguem, ainda assim, uma ordenação vaga, e o leitor deve transitar entre idas e vindas no tempo sob a escolta e orientação do narrador. Servindo-se de raras datas precisas, Nael inicia vários relatos de episódio com “anos depois”, como, por exemplo, nas páginas 43 e 73, ou “muitos anos depois”, como na página 84, entre outras.

Ao contar ao leitor histórias que lhe foram contadas, Nael recheia sua história de diálogos e discursos indiretos, geralmente explicando a origem de seu conhecimento dos fatos: “isso Domingas me contou. Mas muita coisa do que aconteceu eu mesmo vi” (Hatoum: 2000, 29), mapeando, para o leitor, a geografia das informações e suas fontes (às vezes, a informação é oblíqua, como o fato de que se trata de um narrador homem, só revelada nesse momento do texto, em que ele escreve “eu mesmo”). Esse narrador, que rememora a sua história em meio à da família a que pertence, mas não integra (sua condição de filho bastardo não é reconhecida formalmente), ordena sua narrativa com a objetividade de quem destrincha um enreda-

mento alheio: “enxerguei de fora aquele pequeno mundo. Sim, de fora e às vezes distante. Mas fui observador” (Hatoum: 2000, 29) – perspectiva de distanciamento voluntária, mas também contingente, uma vez que nunca fora admitido no núcleo familiar.

São vários os elementos de continuidade entre *Relato de um certo oriente* e *Dois irmãos*: ambas as histórias possuem, no centro nevrálgico da trama, a presença de uma matriarca dominadora (respectivamente, tanto Emilie quanto Zana são esposas sensuais, mães carinhosas mas autoritárias, patroas severas e implacáveis, assim como são descendentes de libaneses católicos); seus maridos também são de origem libanesa, mas muçulmanos (não haverá conflito religioso no seio da família por isso, em qualquer dos casos); ambos os sobrados têm um quarto onde a filha se enclausura e permanece solteira (por razões diferentes: no *Relato*, Samara Délia tem uma filha bastarda e é acuada para dentro do quarto pelos irmãos “ferozes”; em *Dois irmãos*, Rânia se isola em represália à mãe, por não ter podido escolher seu noivo); essa mesma filha, nos dois romances, vai tomar as rédeas do negócio da família e fazê-lo prosperar (enquanto os filhos homens se descuidam ou desviam da atividade do pai); ambas as histórias têm sugestões de incesto (Emilie e seu irmão Emir, no primeiro romance; Rânia e seus irmãos gêmeos, no segundo); a existência de uma cena de holocausto de animal fadado a banquete, que cria alvoroço no casarão, retrança tradições religiosas e culinárias ancestrais; o contraponto da loja, espaço familiar alternativo, que propicia o sustento da família (e representa, em geral, a principal atividade dos imigrantes levantinos instalados no Brasil); a importância da cultura francesa, que se manifesta no *Relato* em vários momentos (o primeiro sendo o próprio nome da matriarca), e em *Dois irmãos* na figura do professor de francês Antenor Laval; a

presença dos vizinhos, amigos e clientes, oriundos das mais diversas nações, tanto na casa quanto na loja; a descrição do primeiro negócio da família de *Dois irmãos* poderia ser transplantada para o *Relato* sem qualquer prejuízo:

Desde a inauguração, o Biblos foi ponto de encontro de imigrantes libaneses, sírios e judeus marroquinos [...]. Falavam português misturado com árabe, francês e espanhol, e dessa algaravia surgiam histórias que se cruzavam, vidas em trânsito, um vaivém de vozes que contavam um pouco de tudo (Hatoum: 2000, 47-8).

Essa continuidade é reforçada pela própria presença, na trama do segundo romance, de uma Emilie, personagem que não chega a participar da ação, sendo apenas mencionada como amiga que visita Zana, ouve suas lamúrias e conversa com ela em árabe (o narrador conta, encantado: “ouvi aquela voz: os sons atraentes e estranhos de sua melodia [...] as palavras cheias de sentimento, os provérbios que vinham de um tempo remoto” (Hatoum: 2000, 250); essa menção abre uma janela comunicante entre os dois romances e remete o leitor à exuberante oralidade do *Relato*). Além da amizade entre as duas matriarcas, une-as o que será descrito, no *Relato*, como o “teatro cruel no interior do sobrado” (Hatoum: 2008, 76): a violência física e verbal, tolerada pelas matriarcas, sofrida pelas empregadas, negras ou índias, no retrato de um Brasil que aceitava (e ainda aceita) costumes de servidão, pois o sobrado, universo em miniatura, espelho de nosso país plural, recebe e acolhe imigrantes (de diversas partes do mundo) e migrantes (de outras partes do país), mas perpetua velhas e arraigadas formas de exploração do

“outro” – do indigente e do indígena, párias sociais – herdadas de um passado colonial e escravocrata. Esse passado e seus modos de mando, que persistem e perduram, mantêm uma nítida hierarquia, que incorpora as sucessivas levas de imigrantes afortunados às elites previamente estabelecidas, preservando a exploração – antiga, arcaica e atemporal –, nos moldes já implantados, do empregado pobre, índio ou negro que, quando muito, ascende à condição de agregado de família abastada. Esse é o caso das serviçais Anastácia Socorro (do *Relato*) e Domingas (de *Dois Irmãos*), cuja situação é assim resumida por Nael: Domingas vivia “cansada, derrotada, entregue ao feitiço da família, não muito diferente das outras empregadas da vizinhança, alfabetizadas, educadas pelas religiosas das missões, mas todas vivendo nos fundos da casa” (Hatoum: 2000, 67). Casa grande e senzala, e seus avatares.

Os “irmãos ferozes”

No *Relato de um certo oriente*, dentre os personagens sem nome, há os “irmãos ferozes” da narradora, que, dentro da casa, aterrorizam a irmã mais velha e as empregadas. Eles não têm fala, não participam de diálogos, apenas são mostrados em seu comportamento turbulento e furioso. São dois, mas parecem agir como uma única entidade malévola na trama: “inomináveis, filhos ferozes de Emilie, que tinham o demônio tatuado no corpo e uma língua de fogo” (Hatoum: 2008, 9). É plausível que o autor os tenha reeditado no segundo romance, dissociando-os em individualidades distintas, mantendo-os, porém, essencialmente como aspectos de uma única e mesma entidade – “juntos, pareciam a mesma pessoa” (Hatoum: 2000, 23) –, que, numa dinâmica implacável, irrefreável e indissociável, leva a família à ruína. O primeiro capítulo começa

com um episódio relativo a Yaqub; o último capítulo termina com a imagem de Omar (o Caçula), numa simetria que domina a trajetória do relato de sua rivalidade.

Num esquema simplificado dessa oposição continuada entre os gêmeos, verifica-se que Omar, de saúde frágil na tenra infância, foi mais protegido e mimado pela mãe, o que gera uma assimetria inicial na distribuição do amor materno, que está na origem da discórdia entre os meninos. Na adolescência, eles disputam a preferência da sobrinha da vizinha, a bela Lívia – o que termina com o ferimento da face de Yaqub (a qual Lívia acabara de beijar) causado por Omar, que quebra uma garrafa e desfere “uma estocada certa, rápida e furiosa” (Hatoum: 2000, 28); o carinho da empregada Domingas por Yaqub será retribuído com seu estupro por Omar (o que faz com que ambos os rapazes possam ser o pai de Nael); e o negócio projetado por Omar será sabotado por Yaqub, o que leva à dívida de ambos, à venda da casa e ao fim da história.

Nesse interim, em seguida à ferida e à cicatriz de Yaqub, este é afastado da família por cinco anos, enviado pelos pais ao sul do Líbano; depois, ao se tornar adulto, afasta-se de maneira permanente, indo estudar e fazer carreira em São Paulo (retornando a Manaus para raras visitas). A princípio, a separação de cinco anos parece inexplicável, mas é determinante na trajetória do rapaz e na história da família. Aliás, o primeiro capítulo do livro abre com a frase “quando Yaqub chegou do Líbano, o pai foi buscá-lo no Rio de Janeiro. O cais Pharoux estava apinhado de parentes de pracinhas e oficiais que regressavam da Itália” (Hatoum: 2000, 13), ancorando o fato pessoal a um evento histórico, estabelecendo um paralelo entre a II Guerra Mundial e a guerra pessoal de Yaqub no seio de seu núcleo familiar. O narrador dará indícios destoantes sobre a razão dessa apartação:

segundo Zana, esse gêmeo “se ausentara por capricho ou teimosia de Halim, [o que] ela permitira por alguma razão incompreensível, por alguma coisa que parecia insensatez ou paixão, devoção cega e irrefreável, ou tudo isso junto, e que ela não quis ou nunca soube nomear” (Hatoum: 2000, 16). Novamente, o inominável, no texto de Hatoum, como no mais, sugere mistério e gravidade. Aqui, nomear seria admitir o erro, a falta, a injustiça cometida contra o gêmeo que, afinal, fora vítima e não agressor, não merecendo, portanto, a punição do banimento. Essa é a primeira vez, mas não a última, que agredido e agressor encontram-se em polos invertidos na distribuição de justiça no interior dessa família.

Nael conta o que soubera pela mãe: o pai não suportava mais ver o filho marcado pela cicatriz manter-se em silêncio constante e temia “o pior: a violência dentro de casa. Então Halim decidiu: a viagem, a separação. A distância que promete apagar o ódio, o ciúme e o ato que os engendrou” (Hatoum: 2000, 28). Mas Nael conta também o que lhe disse Halim: “A minha maior falha foi ter mandado o Yaqub sozinho para a aldeia dos meus parentes [...] Mas Zana quis assim... ela decidiu” (Hatoum: 2000, 57) – versões díspares, que aumentam o mistério sobre a estada do filho na aldeia remota e sua vida de camponês, sobre as quais ele nunca falou: “havia acontecido alguma coisa naquele tempo de pastor [...] ninguém arrancou do filho esse segredo. Não, de Yaqub não saía nada” (Hatoum: 2000, 38-9).

Se dermos crédito ao mito, cabe àquele que possui a cicatriz fazer a temível e heroica viagem a mundos distantes, desde Ulisses. No caso de Yaqub, nascido numa família de origem imigrante, ele percorre um caminho enverso, de volta ao ponto de partida e remontando às origens, num aprendizado, entretanto, desnecessário, indesejado e incompreensível, impotente diante da imposição do

exílio. Torna-se, contra a vontade, um estrangeiro na terra do pai. Yaqub será, a partir de então, um deslocado, inclusive ao retornar a Manaus, onde não mais se encaixa, e estranho na própria casa, pois voltou para o sobrado onde reina absoluto Omar – o filho mimado, tirânico e voraz.

Ao narrar o episódio do ferimento de Yaqub, Nael calcula: “a cicatriz já começava a crescer no corpo de Yaqub” (Hatoum: 2000, 28); na verdade, o que aumenta, até o enfrentamento final entre os irmãos, é a ferida. E essa ferida, cada vez maior e mais incômoda, profunda e grave, o levará ao projeto de afastar-se de seus causadores e migrar para longe. Julia Kristeva diz, num ensaio sobre a situação de sermos “estrangeiros a nós mesmos” (e a condição de ser e de conviver com estrangeiros no mundo contemporâneo), que “uma ferida secreta, não raro desconhecida do próprio estrangeiro, propulsa-o à errância” (Kristeva: 1988, 13). No caso de Yaqub, a ferida é conhecida, mas ele se torna, de fato, estrangeiro tanto em casa quanto em Manaus, e irremediavelmente “outro”, “estrangeiro para si mesmo”: “propulsado” para São Paulo, forma-se engenheiro, faz carreira e fortuna; ao passo que Omar não deixa sua casa, suas ruas, seus igarapés, seus lupanares, e os arredores mais imediatos do mundo de Zana (com exceção de uma tentativa de estudo em São Paulo e de quando viaja em segredo com passaporte e dinheiro furtados ao irmão).

Yaqub é bom de matemática, enxadrista, tímido e sedutor. Omar abandona os estudos, é indisciplinado, extrovertido e sedutor. Esse quadro simplista pode levar a supor um esquema binário maniqueísta. Mero *trompe l’oeil* inicial do autor. Mas há vários binarismos na trama: Omar tem dois apelidos (Peludinho e Caçula), e Yaqub tem dois aspectos aos olhos da mãe – o pastor inculto e o estudante: “o

montanhês é o teu filho”, disse Zana. “O meu é outro, é esse futuro doutor em frente ao Teatro Municipal” (Hatoum: 2000, 61); há também as duas vizinhas irmãs (Zahia e Nahda); os dois grandes amores de Omar (devidamente sufocados por Zana); os dois colégios (o de padres, de Yaqub, e o outro, de Omar) e os dois professores que terão importância na vida de cada irmão (o de matemática, o padre Bolislau, para Yaqub, e o de francês, Laval, para Omar).

Omar é previsível em sua boemia, é o rei na noite, dos bailes, das farras, e passa o dia refazendo-se de alguma esbórnica. Em certo aniversário, pediu de presente uma bicicleta. Já era rapaz. No mesmo ano, Yaqub, que passava o tempo estudando enfurnado no quarto, pede “uma farda de gala para desfilar no dia da Independência” (Hatoum: 2000, 39): desfilou, brilhou, foi fotografado e estampado na primeira página do jornal, em plena glória. Esse é o segundo momento em que o personagem é ligado aos militares (o primeiro momento foi ao retornar do Líbano desembarcando junto com os pracinhas; o terceiro é ao final do livro, quando providencia a prisão de Omar, que lhe dera uma surra impiedosa ao descobrir a sabotagem de seu negócio).

Brilhou e, espelhando novamente a história do país, passa da alegoria à prática, e anuncia sua própria independência, avisa que parte e vai para São Paulo. Mandou de lá poucas cartas, “sinais de outro mundo” (Hatoum: 2000, 60), que minguiaram em bilhetes, e algumas raras fotografias. Nelas, Yaqub registra sua diferença, cada vez maior, como sua ferida-cicatriz.

Por meio dessas missivas, à distância, “a lembrança de Yaqub triunfava. As fotografias emitiam sinais fortes” (Hatoum: 2000, 62) ao lado da realidade deplorável do irmão baderneiro: “já o Omar era presente demais, seu corpo estava ali, dormindo no apêndice. O

corpo participava de um jogo entre a inércia da ressaca e a euforia da farra noturna” (Hatoum: 2000, 61). No dualismo entre ausência e presença, o irmão distante passa a ser idealizado, e o outro, palpável e inconveniente, estorva o ritmo da casa.

Omar, no entanto, tem seus momentos de “outro”. O primeiro foi mera fachada, quando, enviado pelos pais para estudar em São Paulo, fingiu que estudou. “Esse outro Omar existiu alguns meses” (Hatoum: 2000, 108). Mas há ainda dois momentos em que tenta quebrar o feitiço de filho preferido e se apaixona duas vezes, duas vezes pretende casar, e na segunda, de fato, sai de casa e desaparece durante algum tempo: “Um outro Omar”, que se torna pescador, “careca, barbudo e bronzeado [...] Não parecia o Peludinho cheiroso de Zana” (Hatoum: 2000, 171-2). Ele tenta desgarrar-se da mãe, mas ela o atrai de volta para si, de volta para a casa, e ele volta a ser o mesmo, constante na inconstância previsível. “Na verdade, o Caçula não terminou nada, [...] ignorava tudo o que não lhe desse um prazer intenso, fortíssimo, um caçador de aventuras sem fim” (Hatoum: 2000, 108) – um sem fim das mesmas aventuras de pândega, divertidos e descomplicados clichês de boemia.

Numa perspectiva maniqueísta, Yaqub seria um homem moderno, voltado para a modernidade e o futuro, cheio de planos e projetos, que enriquece e forma novo lar na capital econômica do país; encarnaria uma figura racional e progressista, boa com os números, que calcula e organiza – inclusive a casa dos pais, quando ajuda financeiramente, reforma a casa e é cordato com todos. Já Omar seria uma espécie de Macunaíma revisitado, primevo, sensual, debochado e, em várias ocasiões, violento, desonesto e irracional – ligado à palavra, se amplificarmos sua relação com seu professor de francês (que sai de cena recitando versos de Baudelaire). Vistos assim, são opostos.

O narrador ajuda a fixar essa oposição esquemática quando comenta: “Em Manaus, Omar nunca seria um anônimo. E, para Yaqub, o anonimato era um desafio” (Hatoum: 2000, 109). Em Manaus, Omar é querido ou temido, de qualquer forma, conhecido, filho de Halim e Zana, rei do sobrado e senhor dos empregados da mãe; não precisa trabalhar ou estudar, seus contatos e influência são extensões de seu nome, do sobrenome da família (não mencionado no romance), e sua pessoa tem uma identidade atrelada à história dessa família e daqueles ligados a ela. Yaqub, que rejeita a parte que lhe coube nessa história, prefere enfrentar o “desafio” do anonimato a ser apenas o irmão do outro.

Esse desafio é como a “ferida secreta” de que fala Kristeva, que leva o jovem a tentar a vida longe do berço natal, a tornar-se (no seu caso, reiterar-se) estrangeiro alhures e a estabelecer-se doravante como um estranho no núcleo familiar. E parece trilhar um caminho progressista e benfazejo, ao se apresentar como um indivíduo independente da família e de sua rede de influência.

A temática do Outro é complexa e permite diversos desenvolvimentos. Não pretendemos aprofundá-la aqui além da constatação evidente de que entre o “eu” e o “outro” impõe-se a discussão da identidade ante a alteridade. No caso específico dos irmãos gêmeos que são irmãos inimigos, a estranheza da similitude, o estranhamento da diferença, a inquietação diante da divergência, porém, não os fazem necessariamente opostos. Antes, Yaqub e Omar são desdobramentos do mesmo, que apenas usam diferentes máscaras sociais.

E o narrador adverte quanto ao gêmeo que faz a vida longe da família, que só o vê pelas fotografias – clichês, nos dois sentidos – que ele seleciona e com as quais compõe a imagem desejada: “Ele se retraía, encasulava-se no momento certo. Às vezes, surpreendia”

(Hatoum: 2000, 39). Por exemplo, um dia, a família descobre que ele já estava casado. Depois, descobre que se casara com Livia, mulher à origem da ferida e da cicatriz – destinada a ele, portanto, pelo evento traumático que o leva a ser, irremediavelmente, de tantas formas, estrangeiro e “outro”. Principalmente, Yaqub, e o narrador nos avisa, era um

outro Yaqub, usando a máscara do que havia de mais moderno no outro lado do Brasil. Ele se sofisticava, preparando-se para dar o bote: minhoca que se quer serpente, algo assim. Conseguiu. [...] Por fora, era realmente outro. Por dentro, um mistério e tanto: um ser calado que nunca pensava em voz alta (Hatoum: 2000, 61).

Por fora, máscara sofisticada do homem moderno; por dentro, mistério, silêncio e fúria.

O homem cordial

A trama será pautada por apagões e chuvaradas, mas haverá, também, um escurecimento e uma tormenta maiores, uma “tempestade política” (Hatoum: 2000, 196) – a presença de tropas militares pela cidade, logo após o Golpe Militar de 1964. Nesse momento, Yaqub (que era oficial da reserva) visita a família e observa em silêncio a febre e a dor do irmão após a morte de seu professor de francês, que fora preso e morto; mantém um “distanciamento” que “não significava neutralidade nem estranheza. Revelou-se um mestre do equilíbrio quando as partes se tensionam” (Hatoum: 2000, 197). Não foi “caloroso” com a mãe nem hostil ao irmão, apenas observou, trabalhou (num projeto de construção) e calculou. E o leitor

é acautelado contra essa fleuma: Domingas “via Yaqub cada vez mais decidido, mais enérgico, pronto para dar o bote de cobra-papagaio. Ela pressentia que ele matutava alguma coisa” (Hatoum: 2000, 197). Mais uma vez, em espelhamento entre a história do país e a dos irmãos, Yaqub calcula e arquiteta o seu próprio golpe. Mais uma vez, o leitor é avisado: Yaqub vai “dar o bote”, atraiçoar ou surpreender sobremaneira, pois não expõe o que tem por dentro.

Rumando para sua parte final, a trama passa a ser pautada, também, por invocações de perdão e juras de vingança. Quando Yaqub conta ao pai que Omar seduzira sua empregada para poder entrar em seu apartamento e roubar dinheiro e passaporte, Halim pergunta: “não dá para esquecer essas coisas? Perdoar?” (Hatoum: 2000, 124). Sobretudo, Omar arruinara as fotografias de casamento de Yaqub e Lívia, fazendo no rosto da mulher desenhos obscenos – e o narrador nos conta que, ao ver aquilo, “Yaqub ficou louco... Não tinha perdoado a agressão do irmão na infância, a cicatriz... Isso nunca tinha saído da cabeça dele. Jurou que um dia ia se vingar” (Hatoum: 2000, 125). Anos depois, Yaqub coloca em prática a sua vingança anunciada, sabotando um negócio imobiliário de Omar, que, ao descobrir a traição, lhe dá uma sova que o leva ao hospital. Esse aumento do nível de violência física acarreta um agravamento da vingança: fica implícito que Yaqub atua na ulterior perseguição política ao irmão (que se manifestara contra o assassinato político do professor de francês; Omar ficará preso por mais de dois anos). Então, é a irmã que lhe fala em perdão, numa carta relatada pelo narrador:

Lembrou-lhe que a vingança é mais patética do que o perdão.
Já não se vingara ao soterrar o sonho da mãe [de vê-los

reconciliados]? [...] Zana havia morrido com o sonho dela soterrado, com o pesadelo de uma culpa. Escreveu que ele, Yaqub, o ressentido, o rejeitado, era também o mais bruto, o mais violento, e por isso podia ser julgado. Ameaçou desprezá-lo para sempre [...] caso ele não renunciasse à perseguição de Omar. [...] Yaqub calculou que o silêncio seria mais eficaz que uma resposta escrita (Hatoum: 2000, 261-2).

Rânia, que ama os dois irmãos igualmente e conhece bem os meandros do drama, tenta colocar um ponto final ao atrito. Fala de sentimentos fortes (rejeição, ressentimento e culpa), mas, sobretudo, de emoções desmesuradas e viscerais, e acusa Yaqub de ser “o mais bruto e o mais violento” dos gêmeos. Nesse momento, o romance retrata, e a personagem o percebe, o *pathos* e a tragédia que condicionam a trama, e as ações adquirem contornos que evocam o mito. A própria Zana tem consciência da magnitude do drama, quando escreve a Yaqub que “não queria morrer vendo os gêmeos se odiarem como dois inimigos. Não era mãe de Caim e Abel” (Hatoum: 2000, 227-8) e pede que ele a perdoe “por tê-lo deixado viajar sozinho para o Líbano. Ela não deixou Omar ir embora, pensava que longe dela ele morreria” (Hatoum: 2000, 228), em mais uma versão sobre o afastamento de Yaqub. O filho responde, também consciente da alçada mítica do conflito: “Oxalá seja resolvido [o atrito com Omar] com civilidade; se houver violência, será uma cena bíblica” (Hatoum: 2000, 228).

Caim e Abel, cuja história é narrada no Gênesis, são exemplo do ciúme entre irmãos: ambos fizeram oferendas a Deus, e Abel, o mais novo, teve Sua preferência. Enciumado, Caim arma uma emboscada para o irmão e o mata; o crime é descoberto e ele é

banido – o assassinato e o banimento são, então, “cenas bíblicas”.¹ Acrescente-se que, não informada sobre a hospitalização de Yaqub, a mãe, novamente, condenará esse filho e o banirá pela segunda vez, invertendo, de novo, os polos agressor-agredido.

Na sequência, Zana fica preocupada com “a menção da Bíblia” e mostra a carta de Yaqub a Omar, que comenta: “o que o sabichão quer dizer com *cena bíblica*, hein Rânia? O que o teu irmão entende de civilidade?” (Hatoum: 2000, 229). Aqui, no par violência-civilidade, usado por um irmão e reiterado pelo outro, passamos do mito à historiografia moderna e, mais especificamente, ao conceito de “homem cordial”, tal como cunhado pelo historiador Sérgio Buarque de Holanda.

Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982) cria o famoso modelo de cordialidade em *Raízes do Brasil* (1936), uma das obras fundadoras da historiografia brasileira moderna, ao traçar o perfil do homem brasileiro, buscando identificar elementos originais e singulares da cultura nacional. Interessam-nos, para analisar o comentário de Omar sobre a aludida falta de civilidade do irmão, sobretudo os primeiros parágrafos do capítulo “O Homem cordial”:

Já se disse, numa expressão feliz, que a contribuição brasileira para a civilização será de cordialidade [NOTA] –

¹ Há outra história bíblica de ciúme entre irmãos, também do Gênesis: a de Esaú e Jacó, que já brigavam no ventre da mãe. Esta preferia o mais novo, Jacó, e obtém benefícios para ele, ludibriando o esposo e o direito de primogenitura; Esaú passa a odiar o irmão pela traição. Amedrontado, Jacó se exila, passa muitos anos fora, mas, ao retornar, reconciliam-se. Esaú quer dizer “peludo” – numa inversão de nomes com relação aos irmãos do romance, se associarmos Jacó a Yaqub, e Esaú, o “peludo”, ao Peludinho, a Omar. Apesar de algumas associações possíveis, o desenlace apaziguador afasta esse relato mítico da estória manauara. Noutro nível de análise, há artigos e teses sobre a intertextualidade entre *Dois irmãos* e *Esaú e Jacó* (1904), de Machado de Assis, mas essa é outra história.

daremos ao mundo o “homem cordial”. A lhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal. Seria engano supor que essas virtudes possam significar “boas maneiras”, *civilidade*. São antes expressões de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante. Na *civilidade* há qualquer coisa de coercitivo [...] Nossa forma ordinária de convívio social é, no fundo, justamente o contrário da polidez (Holanda: 1969, 107-8; grifo nosso).

Os desdobramentos dessa elaboração teórica, que abarcam elementos antropológicos, sociológicos e psicológicos, não cabem aqui. Mas vale acrescentar as informações que o historiador inclui em nota (conforme indicado no segmento acima):

[Primeira nota do capítulo:] A expressão é de Ribeiro Couto, em carta a Alphonso Reyes² [...] [A] palavra cordial há de ser tomada [...] em seu sentido exatamente e estritamente etimológico [...]. Cumpre ainda acrescentar que *essa cordialidade, estranha, por um lado, a todo formalismo e convencionalismo social, não abrange, por outro lado apenas e obrigatoriamente, sentimentos positivos e de concórdia. A inimizade bem pode ser tão cordial como a amizade, nisto que uma e outra nascem do*

² Rui Esteves Ribeiro de Almeida Couto (1898-1963) foi jornalista, diplomata, romancista, contista e poeta. Alfonso Reyes Ochoa (1889-1959) foi jornalista, escritor, filósofo e tradutor mexicano.

*coração, procedem assim, da esfera do íntimo, do familiar, do privado*³ (Holanda: 1969, 107; grifo nosso).

Temos, então, resumidamente, que o termo cordialidade é usado por Sérgio Buarque de Holanda no seu sentido etimológico, ou seja, referente ou proveniente do “coração”.⁴ Assim, a civilidade, as boas maneiras e a polidez estão no polo oposto da cordialidade (caráter e característica do brasileiro, segundo o historiador) – que é da ordem do transbordamento emotivo e emocional.

Temos também que o homem cordial não é nem bom nem mau, é afetivo e se opõe aos ritualismos das relações calcadas na polidez e nas aparências (nas “máscaras”). Tanto a amizade quanto a inimizade são cordiais, e, mesmo sendo “da esfera do íntimo, do familiar, do privado”, regem, no Brasil, as articulações políticas, inclusive embaçando as fronteiras entre público e privado – frouxas, porosas e imprecisas.

A cordialidade se manifesta no caráter expansivo dos laços de família e amizade, que levam à atrofia da estruturação da ordem pública e, por exemplo, às relações de clientelismo que imperam nos focos de poder provinciano, como no caso do sobrado de Zana e sua pleitora de agregados, na contramão do “Brasil moderno”, industrial

³ A nota termina identificando a origem de seu conceito no trabalho do filósofo alemão Carl Schmitt (1888-1985). Em sua obra *La Notion de politique* (1972, original em alemão de 1927), Schmitt estabelece parâmetros para o estudo das relações internacionais e da esfera pública, que se fundamenta no binômio “amizade-inimizade” – respectivamente o que se alia politicamente ao Estado (grupos humanos, nação etc) e o que o hostiliza. O ideário em questão é complexo e não pode ser resumido aqui.

⁴ A ideia que se costuma ter sobre o conceito de cordialidade, como sinônimo de “polidez” ou “cortesia”, deve-se ao jornalista Cassiano Ricardo (1894-1974). Ele cria polêmica e fixa a ideia equivocada, que o próprio poder instalado à época (o Estado Novo, governo ditatorial de Getúlio Vargas) estimulou, na sua projeção de modelo ideal de cidadão.

e urbano, que, no romance, é representado pela cidade de São Paulo, onde Yaqub prospera e progride.

Assim, à primeira vista, Yaqub seria um indivíduo que se adapta à organização e à hierarquia impessoais e racionais do “mundo moderno”, enquanto Omar seria uma pessoa que viceja na ordem personalista, afetiva, passional e irracional característica do meio sociopolítico e econômico em que está instalado e como que imobilizado, estagnado. O irmão mais velho, então, seria cordato, e o mais novo, cordial.

No entanto, Omar conhece o irmão, sabe que não entende de civilidade e que é, como ele próprio, exuberantemente emocional, afetivo e passional. Ambos são cordiais, mas Yaqub soube ou quis criar uma máscara; sua vingança, calculada e “matutada” longamente, foi servida fria muitos anos depois do ferimento da face, do exílio incompreensível e da violação das fotografias de casamento. Ao servir-se de sua patente militar para encarcerar o irmão, põe em prática exatamente o que diz Sérgio Buarque de Holanda sobre a mistura ou confusão entre público e privado, fazendo da esfera de poder uma extensão pessoal e afetiva (de afetos negativos) de seus interesses particulares. Vingou-se pessoalmente por via institucional.

Irmãos inimigos, duplos, aspectos desdobrados de uma mesma identidade, um mascarado e outro descarado, ambos cordiais, violentos em seus intentos, constantemente sofrentes pelo amor da mãe, da irmã, de Lívia, vocacionados para o confronto e a disputa. “Nasceram perdidos” (Hatoum: 2000, 237), de acordo com a avaliação de Domingas, fadados à tragédia, ao mito, à cena bíblica, ao perdão negado, à dívida impagável e à vingança cega. Nesse quadro patético, a mãe morre distante de ambos, de frente para uma parede de hospital, impessoal, o oposto de seu quintal, sonhando com a paz entre os filhos.

Conclusão

O narrador, que cresce na casa dos avós como filho da empregada, fazendo todo tipo de tarefas e serviços, mas com o direito de frequentar o interior da casa, herdando as roupas e os livros dos gêmeos, passou boa parte da vida sem saber quem era o pai. Depois que descobriu ser filho de um dos gêmeos, torceu, durante muitos anos, para ser filho de Yaqub, o pródigo, sensato e engenheiro, que, em sua distância, fazia-se idealizar. O outro, Omar, violento e vulgar, nunca pedira perdão à mãe pela violação (Hatoum: 2000, 214), para desgosto e revolta de Nael. O avô interveio para que ele frequentasse a escola; Yaqub providenciou para que ele recebesse, com a venda do sobrado, a propriedade de sua casinhola no fundo do quintal. Recebeu de herança, afinal, mais que o pai e o tio: o nome do bisavô e um pedaço da casa que todos amavam. Tudo mais se perdeu e desperdiçou.

Diante do desfecho da vingança e da melancólica morte da matriarca, Nael, personagem que “enxergou de fora aquele pequeno mundo” (como dito antes), optou por um distanciamento ainda maior, e proposital:

A vontade de me distanciar dos dois irmãos foi muito mais forte do que essas [boas] lembranças. A loucura da paixão de Omar, suas atitudes desmesuradas contra tudo e todos neste mundo não foram menos danosas do que os projetos de Yaqub: o perigo e a sordidez de sua ambição calculada [...] Hoje penso: sou e não sou filho de Yaqub e talvez ele tenha compartilhado comigo essa dúvida. O que Halim havia desejado com tanto ardor, os dois irmãos realizaram: nenhum teve filhos (Hatoum: 2000, 263-4).

Ser e não ser filho de um dos gêmeos, descontinuar e ludibriar a fatalidade. Calculando, de fato, a distância e rompendo com a cordialidade – as diferentes formas de paixão desmedida e perigosa dos dois irmãos. Assim, seu caminho se bifurca do dos gêmeos, que, como o Negro e o Solimões, fluem juntos mas separados, num encontro de águas que não se misturam, cada qual com sua cor, sua composição, sua temperatura, sua velocidade, impregnada de percursos e histórias singulares. No trajeto desse (des)encontro, as discordâncias provocam volteios, rodamosinhos e turbilhões, inevitáveis diante dos atritos nesse convívio forçado entre duas forças da natureza que se equiparam e rivalizam, tentando predominar sobre a outra.

O narrador vai terminar seu livro fazendo o relato de seu último encontro com Omar, justamente no seu primeiro dia de aula, como professor no liceu onde ambos estudaram. Em tarde de chuva torrencial, Nael reúne os escritos e poemas do professor de francês, e anota suas conversas com o avô. Eis que Omar “invade seu refúgio”. “Eu queria que ele confessasse a desonra, a humilhação. Uma palavra bastava, uma só. O perdão” (Hatoum: 2000, 265). O pai ou tio o encara, em silêncio, olha em volta, constata o que restou da casa, volta a fitar o jovem e vai embora. A insistência na ideia de perdão deixa entrever a gravidade da dor, da dívida e da violência que se enredam nessa história.

História de personagens e de país se confundem e espelham, em relações de afeto, entre empatia e rejeição, bem cordiais, invadindo-se mutuamente, entre público, privado, ficção e testemunho histórico. Autor, também ele, cordial.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. “Liquidação”. In: _____. *Boitempo I*. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *Relato de um certo oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- KRISTEVA, Julia. *Etrangers à nous-mêmes*. Paris: Fayard, 1988.
- SCHMITT, Carl. *La Notion de politique. Théorie du partisan*. Paris: Calmann-Lévy, 1972.

Resumo

A partir de elementos de continuidade entre os dois primeiros romances de Milton Hatoum (1952), *Relato de um certo oriente* (1989) e *Dois irmãos* (2000), este ensaio enfoca, no segundo romance, a caracterização dos personagens dos gêmeos, que existem no primeiro sob a denominação genérica de “irmãos ferozes”. A elaboração dessa caracterização transita entre antropologia, cultura e política, e acreditamos que pode ser comparável a um conceito fundamental de nossa historiografia moderna: o de “homem cordial”, de Sérgio Buarque de Holanda – lembrando que o historiador retrata o ser nacional como um homem essencialmente afetivo, que, por isso, personaliza suas relações (inclusive em âmbito público). No cenário urbano retratado em *Dois irmãos* pelo autor, o sobrado, a família e seus agregados constituem esse universo cordial, a ser analisado e onde os gêmeos da trama encarnam, em suma, dois lados de uma mesma moeda: cara (nativo) e máscara (estrangeiro) de um mesmo ser (nacional). O narrador, que nos pinta esse retrato repleto de encantamento e violência, revela-se tanto continuação quanto ruptura com esse ambiente e com essa história.

Palavras-chave: Milton Hatoum; homem cordial; *Dois irmãos*; estrangeiro.

Abstract

Based on elements of continuity between the first two novels by Milton Hatoum (1952), *Relato de um certo oriente* (1989) and *Dois irmãos* (2000), this article focuses, in the second novel, on the characterization of the twins, who exist in the former one under the generic name of “ferocious brothers”. The elaboration of this characterization moves through anthropology, culture and politics, and we believe it is comparable to a fundamental concept of our modern historiography: the “cordial man”, conceived by Sérgio Buarque de Holanda: the historian portrays the national being essentially as an affective person, who, for this reason,

personalizes his or her relationships (even in the public sphere). In the urban scenario portrayed by the author in *Dois irmãos*, the mansion, the family and their “aggregates” constitute this cordial universe, to be analyzed, and where the twins of the plot embody, in short, two sides of the same coin: face (native) and mask (foreign) of the same (national) being. The narrator, who paints this portrait full of enchantment and violence, reveals himself as both a continuation and a rupture with this environment and with this history.

Keywords: Milton Hatoum; “cordial man”; *Dois irmãos*; foreigner.

Escrita e salvação: um estudo sobre as vozes discursivas em *Diário da queda*, de Michel Laub

Vera Lopes da Silva*

Este ensaio tem como objetivo analisar a construção de vozes na obra ficcional brasileira contemporânea *Diário da queda*, de Michel Laub (2011), considerando certas estratégias estéticas expressivas que revelam este momento histórico e se revelam nele, especialmente a construção de um diálogo entre vozes que se constitui de reflexões acerca do fazer literário, singularmente as de autor e narrador, de modo a responder à necessidade de estudo da categoria narrador sob novas perspectivas, conforme pontua Jaime Ginzburg (2012).

A escolha da obra de Laub se deu mediante a leitura de várias narrativas contemporâneas, entre outras, *A vendedora de fósforos*, de Adriana Lunardi (2011); *Antiterapias*, de Jacques Fux (2013); *Berkeley em Bellagio*, de João Gilberto Noll (2002); *Budapeste*, de Chico Buarque (2003); *Divórcio*, de Ricardo Lísias (2013); *A passagem tensa dos corpos*, de Carlos de Brito e Mello (2009); *Procura do romance*, de Julián Fuks (2012); *Ribamar*, de José Castello (2010). Todas nos intrigaram pela diversidade de estilos e linhas temáticas, o que, pareceu-nos, as singulariza por não se alinharem e, assim, não representarem um conjunto de procedimentos estéticos que caracterizariam a produção literária correspondente a um período histórico, como convencionalmente feito. Intrigantes ainda por seus

* Doutora em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), é professora adjunta da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas).

veios comuns, entre os quais a voz do sujeito ficcional narrador, em suas relações com autoria e personagem esteticamente peculiares, o que nos levou à hipótese de que havia nelas nova configuração no que se refere ao que demonstram os estudos sobre a categoria narrador.

Ao encontro dessas percepções, deu-se a leitura do artigo “O narrador na literatura brasileira contemporânea”, de Jaime Ginzburg, que considera a hipótese de que a contemporaneidade é um período “em que parte da produção literária decidiu confrontar com vigor tradições conservadoras no país, em favor de perspectivas renovadoras” (2012, 201). Segundo ele, trata-se de “obras que lidam com temas socialmente complexos e, em alguns casos, controversos” (2012, 199), como o confinamento no espaço prisional brasileiro e o fazer literário, articulados por estratégias estéticas comuns no que se refere à “constituição de imagens da vida humana pautadas pela negatividade, em que as limitações e as dificuldades de personagens prevalecem com relação à possibilidade de controlar a própria existência e determinar seu sentido” (2012, 200). Entre essas estratégias, ressalta-se a atuação do narrador, que explicita “reelaborações dos modos de narrar na produção recente” (2012, 202). Essas condições sinalizaram-nos, naquele momento, haver nas obras lidas, de produção recente, dentro dos últimos vinte anos, um modo de narrar que exigia nova perspectiva crítica acerca da construção do narrador.

Então, as duas leituras, estética e teórica, promoveram este estudo, que se debruça sobre a obra *Diário da queda*, de Michel Laub, escolhida entre as mencionadas acima, como objeto de reflexão acerca das vozes capazes de instaurar, de forma peculiar, um enredo, ilustrando aquilo que Ginzburg denomina “perspectivas renovadoras” em produções da contemporanei-

dade, em especial como se dá a construção da voz do sujeito ficcional narrador.

Por isso, são caras a este ensaio questões relativas a autoria, narrador e personagem, que, ficcionalmente, se imbricam e assim se configuram como fatos literários e como efeitos de sentido produzidos no e pelo texto, de forma a evidenciar a singularidade das relações entre essas categorias como uma estampa de certa faceta da literatura brasileira contemporânea.

Para tratar das categorias, tomamos algumas considerações de Mikhail Bakhtin, em *Estética da criação verbal* (2003) e em *Questões de literatura e de estética* (vários estudos reunidos em edição brasileira, 1988); Walter Benjamin, em “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, de *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, publicado em 1940; Theodor Adorno, em *Notas de literatura I*, coletânea de ensaios publicada a partir de 1958, notadamente o ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”; e Silviano Santiago, sobretudo em seu artigo “O narrador pós-moderno”, presente em *Nas malhas da letra*, de 1989. Uma breve compilação dessas reflexões é feita aqui com o objetivo de registrar o caminho teórico de que nos valemos para esta análise, como encaminhamentos do que afirma Jaime Ginzburg em “O narrador na literatura brasileira contemporânea” (2012), no que tange à “necessidade de se reavaliar a importância dos estudos sobre o narrador” (p. 200). Dessa forma, este estudo reflete sobre o narrador na obra de Laub, construção vista em sua engrenagem desviante e, assim, em um modo de narrar que condiciona um olhar sobre a literatura contemporânea em suas “perspectivas renovadoras”.

Em conformidade, então, às reflexões desses teóricos, esta composição se dá por uma divisão assim manifesta: este primeiro

segmento, introdutório; o segundo, um breve apanhado de teorias que subjazem à leitura da obra de Laub; o terceiro, uma análise do romance, quando trata de suas estratégias estéticas no tocante às vozes narrativas, a partir das teorias aqui apontadas, mas elucidando certo desvio delas; e o quarto, no qual se alinhavam as ideias em reflexões finais.

Sobre vozes discursivas

Mikhail Bakhtin afirma ser necessário dimensionar as instâncias do que tem se denominado autor, dentro daquilo que ele considera a estrutura criativa em que se instaura a obra. Segundo ele, há o autor-pessoa e o autor-criador. Este “é o agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra, e é transgrediente [ou seja, ‘elemento externo em relação à composição interna do mundo do herói’ (Bakhtin: 2003, 426)] a cada elemento particular [da obra]” (p. 10). Assim, o autor-criador atua como um componente da obra; não se trata, diferentemente de um autor-pessoa, de alguém que assina a autoria da obra, reconhecido socialmente como quem escreveu certo livro; não se trata, ainda, da instância encarregada de levar o enredo até o leitor, o narrador.

Seguindo essa proposta teórica, tem-se o autor-criador como alguém que se revela por uma “consciência que abrange a consciência e o mundo da personagem, que abrange e conclui essa consciência da personagem com elementos por princípio transgredientes a ela mesma e que, sendo imanentes, a tornariam falsa” (Bakhtin: 2003, 11). Essa voz discursiva enxerga e conhece tudo relativo a cada personagem em particular e a todas as personagens juntas, mais que elas inclusive, naquilo que lhes é excedente, o que significa ter em mãos o acabamento da obra, das personagens, do conjunto de suas vidas.

Assim, a consciência do personagem, seus desejos e sentimentos são constituídos pela consciência concludente do autor-criador, o centro axiológico ao qual estão subordinados todos os valores éticos e cognitivos, de tal forma que ele “conhece e enxerga mais não só no sentido para onde a personagem olha e enxerga, mas também em outro sentido, que, por princípio, é inacessível à personagem” (p. 12).

Para que se dê o acabamento da obra, então, é preciso que se constitua uma gradação de aproximação ou de afastamento entre o autor-criador e seus personagens, uma distância tensionada entre esses elementos da narrativa, no espaço, no tempo, nos valores e nos sentidos,

que permite abarcar *integralmente* a personagem, difusa de dentro de si mesma e dispersa no mundo preestabelecido do conhecimento e no acontecimento aberto do ato ético, abarcar a ela e sua vida e completá-la até fazer dela um todo com os mesmos elementos que de certo modo são inacessíveis a ela mesma e nela mesma (p. 11).

Dessa forma, a voz discursiva que se constitui como autor-criador não é a voz direta de um escritor, “mas um ato de apropriação refratada de uma voz social qualquer de modo a ordenar um todo estético” (Faraco: 2014, 40). Isso significa que a voz de um autor-pessoa não leva a si para a obra, mas imagens artísticas das ideias, uma voz social “que cria e mantém a unidade de um todo artístico, [sendo] um modo de ver o mundo, um princípio ativo de ver que guia a construção do objeto estético e direciona o olhar do leitor” (p. 42).

No bojo dessas reflexões acerca das figuras do autor-pessoa e autor-escritor, há ampliações feitas pelo pensador russo, entre elas,

o conceito de plurilinguismo, que traz à tona a orquestração estética de línguas sociais por meio do autor-criador: as representações dos discursos do autor-pessoa, do narrador, dos personagens e dos gêneros textuais presentes, tudo o que compõe um mosaico de vozes constituintes do discurso proposto pela obra:

Todas as linguagens do plurilinguismo, qualquer que seja o princípio básico de seu isolamento, são pontos de vista específicos sobre o mundo, formas da sua interpretação verbal, perspectivas objetivas, semânticas e axiológicas. Como tais, todas elas podem ser confrontadas, podem servir de complemento mútuo entre si, opor-se umas às outras e se corresponder dialogicamente. Como tais, elas se encontram e coexistem na consciência criadora do romancista. Como tais, ainda, elas vivem verdadeiramente, lutam e evoluem no plurilinguismo social. Portanto, todas elas podem penetrar no plano único do romance, o qual pode reunir em si as estilizações paródicas das linguagens de gêneros, os diferentes aspectos da estilização e de apresentação das linguagens profissionais, das linguagens orientadas, das linguagens de gerações, dos grupos sociais etc [...]. Todas elas podem ser invocadas pelo romancista para orquestrar os seus temas e refratar indiretamente as expressões das suas intenções e julgamentos de valor (Bakhtin: 1988, 98-9).

O plurilinguismo se revela nas (e revela as) figuras das pessoas que falam: autor-pessoa, autor-criador, narrador, personagem, sendo uma característica estilística primordial do gênero apresentar “o homem que fala e sua palavra” (Bakhtin: 1988, 135), o qual tem

uma posição ideológica definida, “que é a única possível e que, por isso, é contestável” (p. 136). A ação do autor-criador, figura recortada pelo autor-pessoa, é a de

representa[r] e enquadra[r] o discurso de outrem, cria[r] uma perspectiva para ele, distribui[r] suas sombras e luzes, cria[r] uma situação e todas as condições para sua ressonância, enfim, penetra[r] nele de dentro, introduz[ir] nele seus acentos e suas expressões, cria[r] para ele um fundo dialógico (p. 156).

Ou seja, o autor-criador manifesta um diálogo de linguagens, o estabelecimento do “discurso de outrem na linguagem de outrem” (p. 127).

Compondo o quadro teórico que subjaz à análise de *Diário da queda*, atentamo-nos para Walter Benjamin. Em sua conferência “O autor como produtor”, pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934 (1987b, 120), o estudioso alemão intitula sua palestra com o conceito de que revestirá essa categoria. As ideias apresentadas situam-se no quadro histórico-social de forte resistência à mentalidade burguesa, do que decorre a reflexão crítica da autoria como a de um produtor, alguém inserido nos meios de produção. Assim, ele situa o autor na sua condição de pessoa, como alguém cujas decisões estão no campo da luta de classes, designadas por aquilo que ele denomina tendência: “a tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário. Isso significa que a tendência politicamente correta inclui uma tendência literária” (p. 121), o que dá qualidade a uma obra. Essa perspectiva implica que

o escritor é uma pessoa cuja função está entranhada em uma tarefa de comprometimento histórico associado ao estético, com defesa de opiniões traduzidas na construção de suas obras. Há, então, uma utilidade na função do escritor, aqui um ser participe da História, cujas opiniões não são importantes se “não tornam úteis aqueles que a defendem”.

Na mesma linha de pensamento, em “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, Benjamin discute como se conjugam modos de narrar e configurações sociais. Nessa reflexão, usa o termo narrativa para referir-se à tradição oral, e o termo narrador, a fim de, paralelamente, referir-se ao contador de histórias da tradição oral. Essa narrativa e esse narrador foram, segundo o estudioso, construídos por uma sociedade agrária e comunitária e com ela comungam. Sendo assim, o objeto da narrativa não é o próprio narrador, mas a experiência vivida, posta objetivamente pelo narrador diante do leitor. Como a sociedade capitalista, burguesa, em seu perfil individualista e desumanizador, desfaz essa comunhão que constitui a sociedade agrária, “a experiência da arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente” (Benjamin: 1987c, 197). Isso se daria porque as ações da experiência estariam em baixa, o que significa que a faculdade de intercambiá-las estaria em processo de morte, e “o primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno” (p. 201), que se materializa no formato livro graças à invenção da imprensa.

Percebe-se que aqui a nomenclatura dada à voz que se manifesta no romance não é a que se presta à voz que se manifesta na narrativa oral – o narrador. Tendo isso em vista, no romance há a

morte do narrador, para que tenha lugar um porta-voz que convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida que se encontra em profunda solidão, pois não tem a companhia do narrador, o qual trataria do mesmo destino do leitor, destinos conservados pelo que é narrado, sobre os quais há interesse de conservação, constituindo-se, portanto, uma tradição. Coerentemente, o filósofo, de certa forma, desaprecia o narrador do romance, o qual não consegue fazer o intercâmbio, porque não mantém distância suficiente do objeto narrado, entremecendo-o com suas impressões que retiram dele a legitimidade e o impedem de ter a autoridade para transmitir sabedoria.

Ginzburg (2012) esclarece a nomenclatura benjaminiana, em “O narrador na literatura contemporânea”, apontando para a diferença de nomeação da categoria em Adorno, para quem o narrador é um dos elementos da construção estrutural e não um elemento da narrativa oral ao qual estaria condicionada a potencialidade realista e qualificadora da obra. Assim, embora o teórico discuta algo semelhante a Benjamin quanto à impossibilidade de narrar, ele não o faz sob o prisma da narrativa oral, mas sob a ótica da condição da ficção escrita.

Para Adorno, essa impossibilidade seria mais conflitante porque “a forma do romance exige narração” (2003, 55), e como fazê-la sem voz discursiva que nela proceda? Esse paradoxo se explicita na correlação entre romance e subjetivismo (estranha ao caráter épico da narrativa, objetivamente vinculada à representação de dada realidade), materializada no discurso do narrador, ao qual cabe transformar a realidade sob sua condição de narrador, portanto, sob seu olhar e existência, emancipando-se do objeto, este condenado à observação e sensação dessa voz discursiva, então, em sua forma de linguagem de subjetivação.

Assim, em um mundo em que há “a reificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria” (Adorno: 2003, 57), o romancista é impedido de potencializar seu narrador para narrar sua relação com a realidade. Aqui Adorno parece delimitar papéis importantes para este ensaio: o do autor, o do romancista e o do narrador. Para ilustrar sua consideração, cita Proust, cuja obra pertence à tradição do romance realista e psicológico (p. 58), na qual, “quanto mais firme o apego ao realismo da exterioridade, ao gesto do ‘foi assim’, tanto mais cada palavra se torna um mero ‘como se’, aumentando ainda mais a contradição entre a sua pretensão e o fato de não ter sido assim” (pp. 58-9). Esse “como se” traduz a impossibilidade de narrar: trata-se dessa dificuldade enfrentada pelo autor de promover condições a seu narrador de assumir realisticamente a narrativa.

De acordo com o filósofo, a negação dessa capacidade se dá como “um mandamento da própria forma, um dos meios mais eficazes para atravessar o contexto do primeiro plano e expressar o que lhe é subjacente, a negatividade do positivo” (pp. 61-2), conforme faz Proust ao constituir sua obra de um monólogo interior, estratégia avassaladora para o leitor, que o coloca em um redemoinho de sensações intimistas. Assim, o narrador, denominado, nessa conferência, sujeito literário,

quando se declara livre das convenções da representação do objeto, reconhece ao mesmo tempo a própria impotência, a supremacia do mundo das coisas, que reaparece em meio ao monólogo. É assim que se prepara uma segunda linguagem, destilada de várias maneiras do refugio da primeira, uma linguagem de coisa, deterioradamente associativa, como a

que entremeia o monólogo não apenas do romancista, mas também dos inúmeros alienados da linguagem primeira, que constituem a massa (p. 62).

Sob a orientação dessas reflexões, pode-se inferir a diferenciação entre o autor – aquele que assume a escrita do romance – e o narrador, uma voz discursiva que é um elemento estético que traduz a linguagem da subjetividade e nela se traduz.

Silviano Santiago, em “O narrador pós-moderno” (1989, 38), faz reflexões a partir de Benjamin e de Adorno, deslocando, com novos enfoques, o narrador tratado por esses teóricos para a pós-modernidade (categoria tempo, que, embora seja relevante para a constituição destas reflexões, não faz parte do recorte que aqui pretendemos). Faz isso perseguindo a resposta para a questão: “Quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê? Ou seja: é aquele que narra ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado em outro?” (p. 38).

Esclarece o estudioso que, “no primeiro caso, o narrador transmite uma vivência” (p.38). Isso significa que há um tom de autenticidade naquilo que é narrado. No segundo caso, o narrador “passa uma informação sobre outra pessoa” (p. 38), havendo repasses de experiência, não sua transmissão. Afirma Santiago que aquilo que está em jogo é, portanto, a noção de autenticidade que perpassa essas vozes discursivas:

O narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da plateia, da arquibancada ou

de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante (p. 39).

A perspectiva contraria Benjamin quanto à posição do narrador: no lugar da proximidade do objeto, fazer valer um narrador constituinte da beleza clássica (vivenciando-o e fazendo dele objeto utilitário, de sabedoria, um ensinamento moral); “é o movimento de rechaço e de distanciamento que torna o narrador pós-moderno” (p. 39).

A partir desse entendimento, Santiago propõe uma segunda hipótese: “O narrador pós-moderno é o que transmite uma ‘sabedoria’ que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua experiência” (p. 40). Isso faria dele um verdadeiro ficcionista, já que sua tarefa seria a de dar verossimilhança à autenticidade, de forma a construir, esteticamente, o real e o autêntico.

Configura-se um narrador interessado no outro, alguém que capta o mundo ao seu redor, uma câmera que “filma” seres, comportamentos, experiências (de outros). Essa captação, assim, revela o olhar do narrador e o revela, portanto, não em si mesmo, mas quanto ao seu fazer, quanto ao ato de narrar. Entretanto, um ato que evita a narração da própria vida, que faz isso por trás da narração de outra vida. Essa é uma questão intrigante, porque ocorre a subtração da ação narrada, de forma a criar “um espaço para a ficção dramatizar a experiência de alguém que é observado e muitas vezes desprovido de palavra” (p. 44). Essa consideração atrai outra, que demonstra o mistério que envolve a figura do narrador:

Subtraindo-se à ação narrada pelo conto, o narrador identifica-se com um segundo observador – o leitor. Ambos se

encontram privados da exposição da própria experiência na ficção e são observadores atentos da experiência alheia. Na *pobreza da experiência* de ambos se revela a importância do personagem na ficção pós-moderna: narrador e leitor se definem como espectadores de uma ação alheia que os empolga, emociona, seduz etc. (p. 44; grifo do autor).

Há, assim, um diálogo, pela palavra expressiva, entre um narrador declinante de sua experiência e um leitor sobre a incomunicabilidade da experiência de ambos. O enredo constitui-se de um pretexto para nele se traduzir a “experiência muda do olhar [que] torna possível a narrativa” (p. 45). O narrador, não tendo experiência como tal, tateia nessa condição, sendo-lhe impossível impor-se como um ser de sabedoria.

Vejamos como esse apanhado de reflexões acerca da configuração do narrador em sua relação com autoria e personagem contribui à compreensão de certo deslocamento estético em *Diário da queda*, de Michel Laub, seguindo pistas deixadas por Jaime Ginzburg, em “O narrador na literatura brasileira contemporânea”, de forma a demonstrar uma construção que requer novas considerações acerca dessa categoria.

Escrita e salvação

A construção das vozes discursivas na obra *Diário da queda*, de Michel Laub, apresenta-se um tanto desviante quanto às configurações teóricas sobre a categoria narrador, relativamente às de autor e personagem, apresentadas de forma encadeada no segmento anterior. Em seus capítulos, se manifesta um singular enquadramento dos sujeitos literários: verifica-se a sua desconsolidação, algo compatível

com o mundo contemporâneo, e ainda um desconforto em relação a essa atitude de fuga da responsabilidade, seu papel de decidir em favor de alguma causa mediante a qual colocaria sua atividade, o que contribui para a complexidade da constituição da categoria, uma voz plural numa mistura de funções.

Trata-se, por meio da técnica narrativa, da intencionalidade de tematizar o estatuto do escritor e do narrador, cuja atuação, na obra em estudo, revela que, nas suas respectivas realidades, a da vida e a do papel, elas não se sustentam, sendo algo afiançado pela realidade do mundo contemporâneo, mas não avalizado na ficção. A forma de expressar isso é a construção de sujeitos desestruturados, incapazes de saber o que e como narrar, que ilustram e põem em questão, portanto, essa incapacidade em relação a si mesmos e à literatura. Não se percebe, também, que estejam acomodados a essa situação, que estejam ajustados a esse desvalor. Há um inconformismo latente nas ações pelas quais se apresentam.

É assim que a obra em estudo simula aquilo que o mundo contemporâneo oferece: inseguranças e fragilidades. Não é estranho, portanto, que essa insegurança e fragilidade estejam no bojo do reconhecimento social da literatura e do escritor e que, esteticamente, exista um discurso sobre isso de tal forma a deixar evidente haver aí uma problematização.

Ilustrando o desconforto que se mostra como um modo de produção estética, *Diário da queda* apresenta um narrador protagonista que também encena o papel de escritor. A trama se alinhava entre três discursos pertencentes a três gerações: avô, pai e neto. Este, sendo também narrador, pela sua escrita – trata-se de um escritor –, acaba por unir ao seu os dois primeiros discursos com suas próprias instâncias narrativas.

Há em comum, nas três vozes, o fato de que tentam escapar da experiência aflitiva de que são precursores e herdeiros. O escape se dá por meio da escrita, pela construção de diários. Trata-se de um gênero em que vivências são postas em palavras como uma tentativa de catarse. Assim, o trio de homens tenta digerir pela escrita a dor que os assola. Essa tarefa de escrever como válvula de escape se dá pela desfiguração da própria realidade vivida na forma de diários e é algo imprescindível para suas sobrevivências. São composições distintas, motivadas por contextos diferentes, mas entrecruzadas pela vida que os une, pela mútua influência e pela ação de um narrador-escritor e também personagem (o neto) responsável pelo arranjo estético que os associa. Assim, a princípio, de acordo com Santiago (1989) ao tratar do narrador pós-moderno, importaria a essas vozes, e à relação entre elas, dramatizar outras questões. Esse interesse se evidencia pela oscilação de papéis – leitor, personagem, leitor-personagem, narrador, escritor e narrador-escritor – que se sustentam, ainda conforme Silviano Santiago, na proposição de temas que os transcendem.

Porém, de forma desviante, o jogo de e entre vozes é perpassado por forte sensação de desconforto: os discursos que o tecem revelam personagens desconfortados e desconfortáveis tanto na vida quanto na escrita. Isso se dá porque a escrita integra algo paradoxal: a matéria dos diários, gênero que pressupõe a intenção de registrar fatos para serem objeto de futuras lembranças, é composta do que precisa ser esquecido, mas, registrada, perde a possibilidade de ser olvidada, e ainda seguirá de geração a geração, em um percurso torturante. A escrita não se dá em um processo de aceitação, pelo contrário, trata-se de uma rejeição por parte do autor de cada diário (com suas motivações e formas) de si próprio, o que se manifesta

pela tentativa – frustrada – de construir a matéria narrada sob um olhar de fora – um desejo de cada um (irrealizado) de agir como se narrasse a experiência de um outro.

Assim, a trama se desenrola a partir da conjugação de *leitmotive* que promoveram os diários, um engatilhando o outro: o discurso do avô, arauto do discurso de duas gerações subseqüentes a ele, é motivado pela nefasta experiência como presidiário judeu em um campo de concentração nazista, o que o condenou a uma existência vazia, um viver que anuncia a morte; o discurso do pai, filho desse genitor, arauto de outro discurso, uma terceira geração, é motivado pela leitura terrificante do primeiro diário e pelo suicídio paterno, o que o condenou à existência calcada em uma história que não era exatamente a sua; o discurso do neto, causado pela condenação de seus antecessores e ainda por um ato condenável cometido por ele, narrado de forma autoflagelante. São três personagens, judeus envolvidos pela dor de pertencer a esse povo. Seus discursos os entrelaçam e se entrelaçam em um produto narrativo cujo enredo evidencia o trajeto na formação de vozes, cuja propriedade perpassa pela conflitante ascendência judaica e pela assunção da escrita como instrumento de sobrevivência, necessariamente pela atitude de se narrar na roupagem de outra voz. Eles tentam, por meio de uma construção verbal, extirpar a si da ação narrada, maneira de fugir da experiência vivida. Todavia, infrutiferamente, haja vista que, de alguma forma, essa construção denuncia-se como farsa, algo desgastante e inútil.

No quadro de rejeições de experiências terrificantes de vida e de escrita sobre essas experiências, transitam questões caras à literatura, desenhando um exercício de metalinguagem: as experiências merecem ser postas no papel? Há algo que mereça

ser escrito? Há algo que precise ser escrito? Em outras palavras, há algo a ser narrado?

Temos, então, três vozes discursivas com algo para contar, mas algo em descrédito para si mesmas e/ou para o mundo. Há certa suspeição quanto ao valor do objeto, há certa suspeição quanto ao efeito do objeto. Porém, é imperioso escrever. Esse paradoxo consiste, à revelia da dúvida quanto ao valor de certa matéria – experiências que são algozes da própria vida posta em diário –, em escrever sobre ela. Daí que tentam transformar em espetáculo aquilo que vivem, empenhando-se em não narrar sua dor enquanto atuantes, conforme poderia sugerir o perfil do narrador santiaguiano, todavia sem êxito, deixando intrincada a ideia da confiabilidade do narrador, pondo em xeque sua capacidade de se distanciar.

O avô do narrador-escritor sente a urgência da escrita (dolorosa) e faz dela uma forma de fuga da convivência com as lembranças nefastas, as torturas sofridas em Auschwitz, portanto, algo na linha da experiência pessoal. O pai do narrador-escritor também tem necessidade da escrita (dolorosa) e faz dela uma forma de deixar registrados os efeitos de ser filho de alguém que sofreu torturas em Auschwitz, a entrega a essa herança e a fuga dela a partir do momento em que passa a compreendê-la como uma maldição. O narrador-escritor, assim como seu pai e avô, escreve (dolorosamente), fugindo das lembranças nefastas, as herdadas e as construídas, íntimas; mas agrega a essa primeira conjuntura um novo elemento, uma intenção estética. Isso se dá porque ele, além do registro em fuga do passado, exerce mais uma função distinta daquela de quem apenas narra experiências, a de escritor. Sob essa condição, ele faz das experiências um objeto estético. O movimento dessas vozes que registram seu cotidiano de dor em diários que dialogam e se avolu-

mam em romance evidencia um pungente questionamento: por que é preciso fugir das próprias experiências? E por que, ao tentar fugir de narrar as coisas como sendo suas, por que, ao fugir da própria experiência, sentem-se tão desconcertados?

A primeira pergunta encontraria resposta em Silviano Santiago: ao subtrair-se da ação narrada, o narrador “identifica-se com um segundo observador – o leitor [...]. Na *pobreza da experiência* de ambos se revela a importância do personagem na ficção pós-moderna; narrador e leitor se definem como espectadores de uma ação alheia que os empolga, emociona, seduz etc.” (1989, 44). Porém, diferentemente dessa perspectiva, em Laub, cada narrador, por meio de seu diário, ao tentar ceifar-se daquela encenação, não se apresenta emocionado, empolgado, seduzido, pelo contrário, é tomado de um enorme desassossego, um desvio, portanto, daquilo que Santiago condiciona à composição do narrador pós-moderno. Assim, o que está em questão na obra não é apenas a subtração do narrador da ação narrada, mas o desconforto ao fazer isso e, mais grave, a inalcançabilidade de seu intento. Vejamos.

O discurso do avô é o de quem viveu a Segunda Grande Guerra, vítima do nazismo alemão. Após ser prisioneiro em Auschwitz, somente perambulou pela vida. Para sobreviver, para suportar ter de viver, escreveu um diário de composição inusitada, em forma de verbetes. Os verbetes parecem compactuar com a objetividade e a denotação pertinentes ao gênero, pontos de inversão ao que seria condizente com um diário: “O verbete ‘leite’, por exemplo, fala de um ‘alimento líquido e de textura cremosa que, além de conter cálcio e outras substâncias essenciais ao organismo, tem a vantagem de ser muito pouco suscetível ao desenvolvimento de bactérias” (Laub: 2011, 24).

Adorno contribui para a compreensão desse movimento na seleção do gênero verbete: “O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite. Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras” (Adorno: 2003, 56). Para esse “alguém que tenha participado da guerra”, o avô, é impossível narrar sua experiência, tentativa que também caberá ao neto, o escritor (leitor dos verbetes) que escreve como se estivesse em queda. Porém, as escritas farsantes, tentativas de construir narrativas outras e, portanto, de subtrair-se o narrador de sua experiência, denunciam-se por si sós, desnudando esse escrevente de diários; situação que acentua o desajuste dessa voz enquanto personagem de si mesma.

Dessa forma, o movimento de escrita do narrador-escritor se pauta na desconfiança que o conteúdo dos verbetes escrito pelo avô promove, porque é algo inesperado, diferente do que haveria nos registros de um imigrante – construções que narram a impossibilidade de escrita. Eles não trazem nada que faça qualquer referência ao fato de o avô ter vivido uma guerra, situação que dificilmente estaria fora das memórias de alguém no decorrer de sua vida pós-campo de concentração, a exemplo de tudo o que dramaticamente escreveu Primo Levi, em *É isto um homem?*. Também nada trazem, nem uma referência sequer, do cenário com que se depara ao chegar ao Brasil:

As primeiras anotações nos cadernos do meu avô são sobre o dia em que ele desembarcou no Brasil. Já li dezenas desses relatos de imigrantes, e a estranheza de quem chega costuma ser o calor, a umidade, o uniforme dos agentes do

governo, o exército de pequenos golpistas que se reúne no porto, a cor da pele de alguém dormindo sobre uma pilha de serragem, mas no caso do meu avô a frase inicial é sobre um copo de leite.

Aparentemente meu avô queria escrever uma espécie de enciclopédia, um amontoado de verbetes sem relação clara entre si, termos seguidos por textos curtos ou longos, sempre com uma característica peculiar (Laub: 2011, 24).

Essa surpreendente descoberta fica ainda mais espantosa quando o narrador-escritor, e personagem neto, percebendo a cronologia subjacente aos verbetes, também detectando a mentira que emanava das palavras, tanto pelo seu teor quanto pelo seu tom grosseiramente otimista, deduz que tudo ali revelava a negação da subjetividade sofrida. Ou seja, o propósito quando da construção dos verbetes é perdido, o encobrimento da participação do narrador, uma encenação do avô, produz efeito contrário sobre aquele leitor. São descrições falsamente positivas para um homem que está tomado pela experiência da guerra. Na verdade, conforme deduz o narrador-escritor, são o avesso da difícil realidade vivida tanto na Europa quanto na chegada ao Brasil. Essa escrita foi a forma escolhida pelo avô para tentar se distanciar da experiência da guerra e também dos problemas graves que viveu ao chegar ao país tropical:

meu avô escreve que não há notícias de doenças causadas pela ingestão de leite, que o porto é o local onde se reúne o comércio ambulante que trabalha sob regras estritas de controle fiscal e higiene, e não é difícil imaginá-lo no cais, depois de ter comido os últimos pedaços do pão endurecido

que foi seu único alimento durante a viagem, tomando seu primeiro copo de leite em anos, o leite do novo mundo e da nova vida, saído de um jarro conservado não se sabe onde, como, por quanto tempo, e em poucas semanas ele quase morreria por causa disso (p. 25).

É possível assim entender o quanto a vida para o avô era uma verdadeira tortura. A escrita às avessas escancara isso: sem ironia, como que trivialmente, ele vai relatando um cotidiano morno, com adjetivações exaustivamente repetitivas, persistindo em ressaltar a higiene dos espaços, desde a pensão onde se hospedara até o hospital em que sua esposa dá à luz, assim como também em ressaltar a gentileza e a organização das pessoas que transitavam nesses mesmos espaços. Essa hiperbólica obstinação traduz um intenso sofrimento no ato de escrever, uma tentativa, inútil, de se desviar das lembranças criando outro eu que não convence seus leitores, seus descendentes de segunda e terceira geração. Trata-se de uma escrita falsa, dolorosamente falsa, desconfortável, de alguém que quer ser um bom fingidor, mas só consegue fingir minimamente; ele sente, mesmo, a dor que deveras sente. Por isso, não convence, conforme reflete o narrador-escritor: “As memórias do meu avô podem ser resumidas na frase ‘como o mundo deveria ser’” (p. 146). Por isso, relata:

Meu avô não gostava de falar do passado. O que não é de estranhar, ao menos em relação ao que interessa: o fato de ele ser judeu, de ter chegado ao Brasil num daqueles navios apinhados, o gado para quem a história parece ter acabado aos vinte anos, ou trinta, ou quarenta, não importa, e resta

apenas um tipo de lembrança que vem e volta e pode ser uma prisão ainda pior que aquela onde você esteve (p. 8).

Por sua vez, o discurso do pai do narrador-escritor é o de um leitor dos verbetes escritos pelo próprio pai e da obra *É isto um homem?*, de Primo Levi, leituras determinantes ao indivíduo que se tornaria:

É tentador dizer que a reação do meu pai ao ler os cadernos influenciou a maneira como ele passou a tratar não só do judaísmo como de todas as outras coisas: a memória do meu avô, o casamento com a minha mãe, o convívio comigo em casa, e como não cheguei a conhecê-lo de outro jeito, porque ele nunca se mostrou para mim de outro jeito, é claro que também acabei arrastado por essa história (pp. 32-3).

Meu avô nunca falou sobre *Auschwitz*, e restou ao meu pai mergulhar naquilo que Primo Levi escreve a respeito: os homens que mijam enquanto correm porque não há permissão para ir ao banheiro durante o expediente em *Auschwitz* (pp. 80-1).

Digna de compaixão é a cena em que se verifica a comoção que sentiu o filho daquele autor, primeiro de diários inversos, quando, aos 14 anos, ouviu o estampido do tiro suicida do pai; arrebentou a porta do escritório onde estava o prisioneiro da vida (desde a Segunda Grande Guerra), das palavras (desde que começou seu diário); correu em direção à mesa onde o corpo estava; encontrou o silêncio sepulcral de sempre. Digna de compaixão é a cena em que

se agrava a comoção ao ler, mais tarde, o diário às avessas, em cujas linhas pôde se ver:

Hospital – lugar com médicos paciosos que explicam à mulher grávida os riscos da gravidez que são baixos e os riscos da operação de cesariana que são baixos também, e os riscos de infecção depois do parto que são inexistentes dados os procedimentos os mais rigorosos de higiene no edifício, que se estendem aos banheiros onde corre água quente e privadas que são lavadas de hora em hora, e aos funcionários que aplicam durante o dia procedimentos todos de esterilização, quarentena também. No hospital não há problemas que possam perturbar a paz do marido da esposa grávida, cujo filho irá selar a continuidade e doação amorosa dos dois, quando ele deseja caminhar sozinho pelos corredores ou ir para casa e ficar sozinho (p. 26).

Meu avô segue discorrendo sobre o bebê ideal, os cuidados com o bebê ideal, a relação de um pai com o bebê ideal, uma *criatura pequena e autônoma que não chora no meio da noite e não tem doenças tais como hepatite e resfriados*, e o espanto da leitura é pensar que o volume escrito chega a dezesseis cadernos, cada um com cerca de cem páginas, cada página com trinta e uma linhas, vinte e oito de altura por dezenove de largura, preenchidos por uma prosa que não deixa dúvidas sobre como o meu avô lidava com suas memórias (pp. 46-7).

O impacto sofrido ante o suicídio do pai, a leitura dos diários inversos, o desamor que perpassou as relações parentais, tudo

isso determinou os rumos que o jovem tomaria: ele seria um judeu comprometido com o passado sofrido de seu povo e seria um pai que ensinaria seu filho a ser um judeu comprometido com o passado sofrido de seu povo. Para entender o lado direito dos diários que estavam sobre a escrivaninha do escritório, leu *É isto um homem?*, de Primo Levi, que passaria a ser sua orientação de vida, situação narrada pelo narrador-escritor:

Lembro de um apenas, *É isto um homem?*, que ele leu numa edição importada, porque ele vivia repetindo as descrições sobre o funcionamento de um campo de concentração, as noites em que Primo Levi dormia dividindo a cama com um relojoeiro, as histórias sobre números altos e baixos, tarefas, uniformes, sopa (p. 41).

Entretanto, diferentemente do que aconteceu ao velho suicida, esse então jovem não é transformado (não se transforma) em um escravo das experiências da guerra. No entanto,

falava muito na Alemanha dos anos 30, em como os judeus foram enganados com facilidade, e era fácil achar que uma casa invadida era um evento isolado, que o ataque a uma ótica ou ferragem cuja porta amanhecia com uma estrela pintada era obra de um bando qualquer de vândalos (p. 26).

Apesar da herança forte que recebe, outras circunstâncias vão mudar seu roteiro de vida e ainda de construtor de um diário relativamente ao processo autoral de seu progenitor. Embora também desconfortantes, elas se deram pelo histórico que o havia alicerçado e que determinou

a urgente produção de um diário, mesmo que não concomitantemente aos fatos. Uma dessas circunstâncias foi a percepção de que seu filho, apesar de ter sido criado sob a égide da história do holocausto, foi capaz (como seria capaz qualquer outro homem) de cometer uma atrocidade – cometer a crueldade de deixar um colega quedar-se ao chão – de nível tão miserável quanto teria feito um nazista. Oriunda disso, também a percepção de que ele mesmo (como qualquer outro homem) seria capaz de atrocidades de nível tão miserável quanto teria feito um nazista – bater em um filho violentamente. Outra circunstância foi a que lhe dimensionou a força inexorável do tempo. Tendo sido diagnosticado com *Alzheimer*, entendeu que precisaria de algo que desfizesse a aliança com o diário paterno encontrado sobre a escrivinha, que fosse o retrato ao contrário da obra de Primo Levi, algo que fosse o elo para a vida, entre si e seu filho, uma forma de dizer o nunca dito, ser a interdição do silêncio e dos mal-entendidos:

Quanto tempo falta para esse dia chegar? O dia em que ele não comerá mais sozinho. E não tomará banho sem ajuda. E não saberá mais a hora de ir ao banheiro. E precisará ser limpo, e vestido, e sentado numa poltrona, e posto na cama, e passará o tempo balbuciando o nada para que ninguém ouça, e se ninguém pode dizer com certeza quando isso vai acontecer é possível que para o meu pai o alarme tenha soado, e ele saiba que é hora de fazer o que precisa ser feito e dizer o que precisa ser dito, e eu credito a isso o fato de ele ter me enviado o primeiro arquivo com as memórias (p. 144).

Assim, a voz que se manifesta nesse segundo diário não consegue exatamente subtrair-se da narração, organiza-se orientado por

outras vozes – a do pai e a de Primo Levy –, no papel de um leitor de outras experiências, tentando mantê-las num palco, mas à sombra dessas vozes mortas, vivas, porém, em um diário seu.

No que concerne ao neto, o narrador-escritor, seu discurso é, a princípio, duplamente qualificado. Trata-se da voz de alguém que é neto e filho, uma terceira geração, genealogia da qual ele não consegue escapar: é fruto da desolação do avô e sua escrita farsante e do discurso obstinado do pai, mediado por discursos de outrem. Em contrapartida, é registro de sua rejeição à história vivida pelo primeiro e absorvida pelo segundo. Para isso, tenta entender-se e mostrar-se como outro (ou o outro) em relação a eles, dispondo-os como personagens de enredo distinto, forma de distanciá-los de sua experiência. E é esse ensaio que é encenado: um escritor que, mesmo atuando como narrador em primeira pessoa, aplica-se a não narrar as coisas como sendo suas (assim como o avô e o pai), mas que, apesar dessa estratégia (ou por causa dela), acaba por promover efeito contrário e narrar sua antissaga (a de alguém comprometido pela dor de outros e por uma atitude sua de caráter criminoso), singularmente em um gênero intimista, o diário. Assim, enquanto põe em relevo a vida do avô e a do pai, encena-se também o relato de si e de sua experiência estética, denunciando a vã tentativa de fuga de si como atuante de sua narrativa, uma construção em várias camadas expressivas.

Empenhando-se em dar conta de sua tarefa, o narrador-escritor nos apresenta a trama em blocos, estrutura que revelaria, a princípio, apenas uma hierarquia familiar. Porém, a leitura dos segmentos prova mais que isso, prova a ascendência de ações e sentimentos, do avô ao neto. Isso se dá no solo de uma organização formal em três partes: algumas coisas que sei sobre o

meu avô, algumas coisas que sei sobre o meu pai, algumas coisas que sei sobre mim, notas (1), capítulo que fecharia a primeira parte e abriria a segunda; mais algumas coisas que sei sobre o meu avô, mais algumas coisas que sei sobre o meu pai, mais algumas coisas que sei sobre mim, parte encerrada com notas (2), notas (3), que também anunciam a terceira: A queda e O diário, que fecham a obra, retomando o título “Diário da queda”, separando e invertendo suas palavras significativamente. Essa estrutura permite perceber um esforço árduo do narrador-escritor de pôr sob domínio, de racionalizar, ter sob controle não só o ato de narrar, mas o ato de narrar as condições de três existências conturbadas e excessivamente dolorosas, todas necessitando da escrita, no entanto, concomitantemente, questionando o valor da sua matéria de escrita, suas próprias experiências. Trata-se de algo que se emparelha ao que afirma Adorno (2003), em seu texto de 1958:

O romance foi a forma literária específica da era burguesa. Em seu início encontra-se a experiência do mundo desencantado no *Dom Quixote*, e a capacidade de dominar artisticamente a mera existência continuou sendo o seu elemento. O realismo era-lhe imanente; até mesmo os romances que, devido ao assunto, eram considerados “fantásticos”, tratavam de apresentar seu conteúdo de maneira a provocar a sugestão do real. No curso de um desenvolvimento que remonta ao século XIX, e que hoje se intensificou ao máximo, esse procedimento tornou-se questionável. Do ponto de vista do narrador, isso é uma decorrência do subjetivismo, que não tolera mais nenhuma

matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade (p. 55).

Ocorre que, no caso do protagonista/narrador/escritor, a suspeição sobre a escrita alcança um campo onde os outros personagens não transitam, o da própria produção literária:

Eu também não gostaria de falar desse tema. Se há uma coisa que o mundo não precisa é ouvir minhas observações a respeito. O cinema já se encarregou disso. Os livros já se encarregaram disso. As testemunhas já narraram isso detalhe por detalhe, e há sessenta anos de reportagens e ensaios e análises, gerações de historiadores e filósofos e artistas que dedicaram suas vidas a acrescentar notas de pé de página a esse material, um esforço para renovar mais uma vez a opinião que o mundo tem sobre o assunto, a reação de qualquer pessoa à menção da palavra *Auschwitz*, então nem por um segundo me ocorreria repetir essas ideias se elas não fossem, em algum ponto, essenciais para que eu possa também falar do meu avô, e por consequência do meu pai, e por consequência de mim (Laub: 2011, 9).

Dessa forma, embora nada haja nas experiências que valha ser narrado, o protagonista narra, alinhavando aquilo que em existência já é alinhavado, a história do avô à do pai e à de si mesmo, entretanto, usando, como fio, sua própria palavra estética, que abarca e incorpora as outras duas encontradas em dois diários. Com elas, arranja um outro texto, o seu, este assumidamente um diário desde o título da obra, mas configurando-se como um romance. Sendo assim,

a indicação pelos títulos do que seriam capítulos é algo enganoso para o próprio narrador-escritor, porque, por mais que queira segmentar as experiências, na busca por um afastamento delas, não consegue fazê-lo, pois elas são interdependentes. A título de exemplo, em “Algumas coisas que sei sobre meu avô”, há “coisas” (muitas e importantes) sobre as duas gerações subsequentes, literal e metaforicamente consanguíneas, que dizem respeito uma a outra. São existências subordinadas, cujo elemento conector é a experiência do próprio narrador-escritor, seu fio de remorso que alinha (des)encontros. Dessa forma, ele sabe que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem (Santiago: 1989, 40) e dá forma a essas experiências controversamente distantes e próximas, esforço de subtrair-se – de forma torturante e (porque) inútil – da ação narrada, busca revelada pelo alto grau de intensidade ao tentar (sempre tentativa) “cria[r] um espaço para a ficção dramatizar a experiência de alguém que é observado e muitas vezes desprovido de palavra” (p. 44).

Trata-se, então, de um narrador-escritor que torna complexa essa sua condição, pois diligencia subtrair-se da ação narrada, o que o sintonizaria com o que Santiago (1989) conceitua como narrador pós-moderno, mas não o consegue, desconfortável ao esforçar-se e não conseguir realizar sua intenção. É, assim, um narrador que escapa às descrições dessa categoria. O discurso do neto é o de quem escreve sobre seu avô, sobre seu pai e sobre si mesmo, meio que à sua revelia, refazendo os trajetos dos personagens que se fizeram narradores, em um processo de escrita desconfortante e desconfortável. Cada um deles teve um terrível *leitmotiv* de vida, de leitura e de escrita: para o avô, a vivência da Guerra e a chegada ao Brasil propiciam um diário desenhado na forma de verbetes, seu modo de ir morrendo, ante a impossibilidade de se viver pós-guerra; para o pai, o impacto

da verdade da sua história e do seu presente, proporcionada pelo comportamento transgressivo de seu próprio filho e de si mesmo e ainda pela certeza da demência, situações direcionadas pela leitura dos verbetes do seu pai e da obra *É isto um homem?*, de Primo Levi, experiências não suas e das quais se apropria, promovendo em si uma nova visão de mundo que seria o elo com seu filho; para o narrador-escritor, a leitura (observação, entendimento, compreensão, interpretação, comparações, associações, inferências) de tudo isso associada à sua participação em um grave delito propicia sua escrita, apenas um modo de viver transposto em romance:

A reificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e a autoalienação universais, exigem ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas outras formas de arte. Desde sempre, seguramente desde o século XVII, desde o *Tom Jones* de Fielding, o romance teve como verdadeiro objeto o conflito entre os homens vivos e as relações petrificadas. [...] O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto de estranhamento cotidiano imposto pelas relações sociais. [...] Na transcendência estética reflete-se o desencanto do mundo (Adorno: 2003, 58).

As experiências de vida dessas três gerações são carregadas de sofrimento e incidem umas sobre as outras nas suas produções

escritas em movimentos semelhantes: necessidade comum de retirar-se da cena narrada, desconforto e impotência para granjear essa retirada.

Reflexões finais

História sobre histórias e dentro de histórias, essas narrativas infrutíferas de fuga de si mesmo nessa composição de Laub se pautam na seguinte pergunta: como um indivíduo se torna aquilo que é? Em se tratando de um escritor, a pergunta se ajusta: como um escritor se torna aquilo que é, um escritor? Em se tratando de um narrador-escritor, a pergunta se amplia: qual é a matéria digna de ser narrada? Em se tratando de estudos literários, a pergunta se torna objeto estético: em que medida a construção dessas vozes fomenta novas reflexões a respeito da categoria narrador, refletindo um dos modos de narrar da contemporaneidade?

A resposta que o narrador de Laub nos dá às duas primeiras perguntas é a de que um escritor assim se torna mediado por toda uma herança de experiências, pela memória daquilo que o arrasta para a escrita, mesmo que à sua revelia. Ele nada é sem essas experiências, mesmo que disso queira fugir, pois são a causa e o fim de sua condição de escritor. No capítulo “O Diário”, o narrador nos afiança:

As memórias do meu avô podem ser resumidas na frase *como o mundo deveria ser*, e daria até para dizer que as do meu pai são algo do tipo *como as coisas foram de fato*, e se ambos são como que textos complementares que partem do mesmo tema, a inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares, o meu avô, imobilizado por isso, o meu pai conseguindo ir adiante apesar disso, e se é impossível

falar sobre os dois sem ter de também firmar uma posição a respeito, o fato é que desde o início escrevo este texto como justificativa para essa posição (p. 146).

A terceira pergunta tem como resposta a própria experiência, matéria posta em xeque, tendo em vista que o que conta envergonha, é uma sombra que não o abandona – a queda de um colega planejada por ele e outros da mesma turma:

Praticamente todos os meus colegas fizeram Bar Mitzvah. A cerimônia era aos sábados de manhã. [...] Depois havia almoço ou janta, em geral num hotel de luxo, e uma das coisas que meus colegas gostavam era de passar graxa nas maçanetas dos quartos. [...] Outra ainda, embora isso só tenha acontecido uma vez, na hora do parabéns, e naquele ano era comum jogar o aniversariante para o alto treze vezes, um grupo o segurando nas quedas, como numa rede de bombeiros – nesse dia a rede abriu na décima terceira queda e o aniversariante caiu de costas no chão.

A festa em que isso aconteceu não foi num hotel de luxo, e sim num salão de festas, um prédio que não tinha elevador nem porteiro porque o aniversariante era bolsista e filho de um cobrador de ônibus que já tinha sido visto vendendo algodão-doce no parque. [...] Ao cair ele machucou uma vértebra, teve de ficar de cama dois meses, usar colete ortopédico por mais alguns meses e fazer fisioterapia durante todo esse tempo, tudo depois de ter sido levado para o hospital e a festa ter se encerrado numa atmosfera geral de perplexidade, ao menos

entre os adultos presentes, e um dos que deveriam ter
segurado esse colega era eu (pp. 10-1).

Trata-se de algo mais que incômodo humanamente falando, pois a perversidade de ajudar na queda de um colega provocará a sua, seu *Auschwitz*, no qual é algoz e vítima. É esse o narrador apresentado nessa obra de Laub, um escritor dilacerado pela escrita, repetindo pelas palavras o dilaceramento vivido como homem, um ser em falta consigo e com o outro, perpassado pela sensação da culpa incrustada de quem vive – e escreve – apesar do que fez:

O pedido, o mesmo que eu ouvia desde os catorze anos, em momentos diversos e da boca das mais diversas pessoas, e não vem ao caso agora descrever cada uma dessas circunstâncias porque elas não são diferentes do que sempre se espera nesses casos, e de novo eu teria de falar de gente que foi embora por não aguentar assistir ao que fiz durante essas quase três décadas, e é incrível como você pode construir uma carreira e escrever livros e casar três vezes e acordar todas as manhãs apesar do que reiteradamente fez durante essas quase três décadas, o pedido óbvio da minha terceira mulher foi que eu parasse de beber (p. 129).

Assim, ele retoma uma situação vivida na adolescência – a crueldade contra um colega de escola não judeu, um dos *leitmotive* da narrativa:

Contar essa história é recair num enredo de novela, idas e vindas, brigas e reconciliações por motivos que hoje parecem

díficeis de acreditar, eu no fim da oitava série achando que João era o responsável pelos desenhos de Hitler, o traço em si ou a ordem para que alguém os fizesse (p. 86).

Para essas três vozes que se apresentam em diários, escrever é uma tentativa de driblar a existência, expressão da necessidade de fuga, cujo resultado é um verdadeiro malogro.

Esses atos dolorosos de escrever são atos dolorosos de viver, registros de tentativas vãs de abstração da ação narrada. No caso do narrador-escritor, o insucesso nele se duplica por suas funções de ser que narra e de escritor. Trata-se, em parte, da condição a que pode se submeter como ser faltoso que é, porém insurreto a essa condição. O avô é figura que escreve com uma finalidade pessoal, burlando diário, verbetes e realidades, para fugir da falta que foi sua vida, sem permitir-se um encontro de afeto com seus leitores. Seu olhar é o de quem passou a enxergar a miséria humana, sofrendo por deixar ao mundo o legado de sua miséria. O pai figura, assim, como o leitor em desencanto, que soube como as coisas foram de fato, assumiu como herança os efeitos desse conhecimento e escolheu a escrita como reflexão, mas sempre olhando para esse ex-mundo. O filho é a figura que conta essas “histórias de reavaliação da própria vida numa situação-limite, como se a perspectiva do fim de alguém próximo nos fizesse ver o quanto tudo o mais é desimportante” (Laub: 2011, 32), sempre incomodado com seu estatuto de escritor, na esteira do pai e do avô. Ele, além de ter vindo a um mundo desconcertado, contribuiu para o desconcerto. Escrever/narrar é algo discorde, da primeira escrita (do avô) à terceira (do neto), porque, olhando para o palco, esses atores veem a si mesmos; ao tentar abstrair-se de sua narração, aderem-se nela.

O estudo desse modo de narrar que se propõe a repelir a experiência, enquanto se desconforta, apoquentado pela vanidade desse exercício, pretendeu, conforme anunciado, contribuir para reflexões acerca do que os escritores escrevem na contemporaneidade, ilustrando a necessidade de se repensar a caracterização da categoria narrador em parte da produção literária contemporânea, tendo em vista suas especificidades.

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987a.
- _____. “O autor como produtor”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987b, pp.120-36.
- _____. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: _____. *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987c, pp. 197-221.
- CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- FARACO, Carlos Alberto. “Autor e autoria”. In: _____. *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2014, pp. 37-78.
- GINZBURG, Jaime. “O narrador na literatura contemporânea”. In: _____. *Tintas, Quaderni di Letterature Iberiche e Ibero-ameriane*, v. 2, pp. 199-221, 2012. Disponível em <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>. Acesso em 2 de ago. 2015.
- LAUB, Michel. *Diário da queda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- SANTIAGO, Silviano. “Meditação sobre o ofício de criar”. *Aletria*, v. 18, pp. 173-89, jul.-dez. 2008. Disponível em <http://>

www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1450/1546. Acesso em 13 de dez. 2016.

SANTIAGO, Silvano. “O narrador pós-moderno”. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 38-52.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

Resumo

Este ensaio trata da construção de vozes na obra ficcional brasileira contemporânea *Diário da queda*, de Michel Laub (2011). Para esta reflexão, consideram-se certas estratégias estéticas expressivas e peculiares que revelam este momento histórico e se revelam nele, especialmente a construção de um diálogo entre vozes, quais sejam: a autoria, narrador, personagem e leitor. Ficcionalmente, essas categorias se imbricam e assim se configuram como fatos literários, como efeitos de sentido produzidos no e pelo texto, pondo em relevo especialmente o sujeito ficcional narrador. Este, no exercício dos outros papéis, constitui-se permeado de reflexões acerca do fazer literário. Dessa forma, essa obra, objeto de reflexões, desenha-se um tanto contraditória, pois, em seus capítulos, manifesta-se um singular enquadramento dos sujeitos literários: nela se verifica a desconexão dessas figuras, em fuga do exercício de suas funções, algo compatível com o mundo contemporâneo. Juntamente e, por isso, intrigante, há um desconforto em relação a essa atitude de fuga da responsabilidade de decidir o papel a ser exercido e, assim, em favor de alguma causa em função da qual colocaria sua atividade. Esses dois movimentos servem à discussão sobre o estatuto do escritor e o do narrador. Para tratar da relação entre essas categorias, tomaremos algumas considerações de Mikhail Bakhtin, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Silviano Santiago e Jaime Ginzburg para pôr em discussão o fato de a categoria do narrador exigir novas perspectivas de leitura.

Palavras-chave: sujeitos ficcionais; escritor; narrador; personagem; fazer literário.

Abstract

This text discusses the construction of voices in the contemporary Brazilian fictional work *Diário da queda*, by Michel Laub (2011). For this analysis, certain significant and peculiar aesthetic strategies are considered, which reveal this historic moment and are revealed in it,

especially the construction of a dialogue between voices, namely: author, narrator, character and reader. Fictionally, these categories are intertwined and, therefore, configured as literary facts, as effects of meaning produced by and in the text, highlighting the fictional narrator. This narrator, in other roles, is constituted through reflections about the literary writing process. In this way, *Diário da queda*, as an object for reflection, seems rather contradictory, because, in its chapters, a single framework of literary subjects is manifested: in it we find the deconsolidation of such figures, fleeing the exercise of their duties, something compatible with the contemporary world. At the same time and, therefore, intriguing, there is a discomfort towards this attitude of running away from the responsibility of deciding the role to be played and, thus, in favor of some cause in which to invest their activity. Both movements aid the discussion about the statute of writer and narrator. In order to approach the relationship between these categories, we consider the reflections by Mikhail Bakhtin, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Silviano Santiago, and Jaime Ginzburg as the basis to discuss the fact that the narrator category demands new reading perspectives.

Keywords: fictional subjects; writer; narrator; character; literary writing process.

Inscrições na caderneta azul: as ficções diárias de Evando Nascimento

Wallysson Francis Soares*

“tenho também um estúdio, portátil [...] caderneta azul,
que é também um vasto laboratório, onde *me experimento*
em qualquer lugar público ou privado”

Evando Nascimento

“A literatura é uma estranha instituição”, disse Jacques Derrida. Em uma entrevista publicada no livro *Acts of Literature* (1992), o filósofo franco-argelino respondeu a perguntas do pesquisador Derek Attridge em torno da “questão da literatura”. Nesse ato autobiográfico de perquisição, Derrida coloca em suspensão as tradições metafísicas de axiomas e de conceitos binários, atestando no percurso do diálogo a condição indecível da literatura.

A indeterminação da “literatura” é pensada a partir da ausência de uma essência. Para Derrida, a literatura é uma experiência composta por atos de escrita e de leitura: um *ensaio* marcado por traços de funcionamento e de intencionalidade que diferenciam um texto literário de um não literário. Na intersecção autor-leitor, a partir de um amálgama de unidades complexas, a escrita literária nasce.

A estranha instituição que “permite *dizer tudo*, de acordo com *todas as figuras*” (Derrida: 2014, 49; grifos do autor) é também uma instituição fictícia – inventa e reinventa suas próprias regras,

* Doutorando em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

pondo em causa o conceito mesmo de “instituição”, que pressupõe, por sua vez, um conjunto de normas. A literatura não se submete a leis, e, sim, neutraliza-as em direção a uma liberdade (des)construtora e subversiva: “talvez a literatura tenha vindo ocupar um lugar sempre aberto a uma espécie de juridicidade subversiva [em que] a identidade a si nunca esteja assegurada, nem seja tranquilizadora” (Derrida *apud* Nascimento: 2015, 19).

Derrida discute a questão da literatura sob o pensamento da desconstrução – filosofia que atravessa as artes em direção a outro espaço de pensamento. Não há uma resposta simples ou definitiva à pergunta “o que é a literatura?”, porque essa estranha instituição se dá através do “poder de dizer tudo, de se liberar das regras, deslocando-as, e, desse modo, instituindo, inventando” (Derrida: 2014, 51). Logo, a literatura é um espaço de liberdade onde se diz (de) tudo, sem censuras ou imposições.

A literatura pode ser, entre outras coisas, uma potência que permite resgatar formas de pensar e de existir que não estão normatizadas na sociedade. Por meio do literário, vidas invisíveis ganham contornos e cores. A literatura, fora da lei, “instituição sem instituição” (Derrida: 2014, 61), extrapola os campos convencionais, historicamente falocêntricos, a partir das pulsões da alteridade. Em outras palavras, a literatura não cumpre *uma* função, nem está a serviço de propósitos determinados: é uma criatura híbrida, multiforme, de várias vozes. O rumor de vozes é o cruzamento de vidas, afetos, identidades e ideias – fazem da literatura uma sinédoque da realidade social e humana, logo “um lugar muito sensível para analisar e transformar o espaço político” (Derrida *apud* Nascimento: 2001).

Os textos filosóficos de Jacques Derrida flertam com o fazer ficção em todo o espectro de temas que discutem: linguagem, artes,

ontologia, psicanálise, ética, política etc. A confluência entre filosofia e literatura comparece nas inúmeras leituras que o pensador realiza de autores e escritos literários, bem como na linguagem poética de sua escritura. Derrida, que cresceu lendo Jean-Paul Sartre e Albert Camus, definiu os textos desses autores como “uma ficção literária fundada numa ‘emoção’ filosófica” (2014, 50). Pode-se dizer, por outro lado, que a escritura derridiana é a filosofia fundada numa “emoção” literária.

Ainda que Derrida nunca, de fato, tenha exercido a função de escritor literário e composto narrativas ficcionais, deixou as suas desconstruções como herança a diversos ficcionistas contemporâneos. A obra do escritor Evando Nascimento invoca espectros de Derrida. Poderíamos chamar sua escrita de *ficções teóricas*, na linha do que fizeram Virginia Woolf e Marcel Proust, mas optamos por retomar a expressão proposta pelo próprio autor ao se referir à escrita de Clarice Lispector: literatura pensante.

Evando Nascimento é natural de Camacã, Bahia, e se desnaturalizou como escritor, artista e professor. Sua tese de doutorado, *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*, foi publicada em 1999 e ajudou a disseminar o pensamento de Jacques Derrida no Brasil. À parte seus ensaios teórico-críticos, que resultaram em diversas coletâneas e publicações, Evando Nascimento escreveu quatro livros de ficção: *retrato desnatural: (diários – 2004 a 2007)*, de 2008; *Cantos do mundo*, de 2010; *Cantos profanos*, de 2014; e *A desordem das inscrições: contracantos*, de 2019. Esses trabalhos reúnem textos literários de gênero híbrido: não só na intersecção da ficção com a teoria, mas no cruzamento do diário íntimo com o conto, com a poesia, com a crônica, com a carta, com o ensaio, com o aforismo, sem desenlace.

O primeiro livro, *retrato desnatural: (diários – 2004 a 2007)*, inteiramente grafado em letras minúsculas, propõe romper com a ideia de “princípio e fim”. Ao abdicar do uso da grafia em letra maiúscula, logo a partir do título, o livro anuncia a sua inconformidade com a tradição e com as regras do jogo (linguístico, literário ou discursivo). Esses traços cruzam com o pensamento do indecível em Derrida: “tendo em vista a estrutura paradoxal dessa coisa que se chama de literatura, seu início é seu fim” (2014, 60; grifo do autor).

Enquanto o primeiro livro de Evando Nascimento se inscreve sob a marca explícita do diário, os três seguintes, que compõem a “trilogia dos Cantos”, são um conjunto de contos – sempre assinados com uma data. A trilogia não deixa de retomar as liberdades de *retrato desnatural* e desarmar noções de controle e de imobilidade dos gêneros literários – trazem narrativas, personagens e pensamentos pluridiversos: coisas, animais e humanos se inter-relacionam num espaço de hibridismo ficcional e filosófico.

As ondulações do dia

“Venha, venha, morte – misturando coisas sem sentido com poesia, flutuando na torrente. Há sempre alguma coisa para se fazer a seguir. Terça-feira vem depois da segunda; quarta após a terça. Cada dia espalha a mesma ondulação. O ser vai crescendo em anéis, como uma árvore. Como uma árvore, há folhas caindo”.

Virginia Woolf

Na entrevista citada anteriormente, Attridge questiona Derrida sobre como o seu pensamento se instala nas fluidas frontei-

ras entre filosofia e ficção. A hesitação do filósofo nesse entrelugar se traduz no desejo por uma escritura que fosse “nem uma coisa nem outra” (Derrida: 2014, 46). O “nome menos inadequado” para essa *coisa*, segundo o próprio Derrida, seria *autobiografia*. O gesto autobiográfico, “o mais enigmático, o mais aberto”, guarda o sonho adolescente do pensador de “conservar o rastro de todas as vozes que me atravessavam” (p. 47). A autobiografia, para Derrida, seria uma zona de instabilidade entre o real e a ficção, tornando indiscernível a narrativa da reflexão, o público do privado, a alteridade da intimidade.

Todos os textos ficcionais de Evando Nascimento já publicados vêm inscritos com uma data ao fim, marcando a temporalidade e a insígnia do *a(u)tor* num complexo diário íntimo. A palavra “a(u)tor” é uma constante no primeiro livro de Nascimento, *retrato desnatural*, assinalando nos textos a presença do personagem de dupla vida: ao mesmo tempo autor e ator. O vocábulo *a(u)tor* traduz a voz autobiográfica que reside ali nas páginas do diário, acompanhada das vozes que encena através de máscaras.

Além de o primeiro livro do ficcionista trazer, em seu subtítulo, a inscrição (*diários – 2004 a 2007*), todos os demais textos em seus livros, seja por meio da linguagem, dos temas ou da estrutura formal, carregam a marca da “autoficção”, conceito inventado em 1977 por Serge Doubrovsky. O neologismo do escritor francês propunha colocar em suspenso a categoria de “autobiografia” e seu suposto compromisso com a realidade factual ou com a “verdade”. A autoficção é pensada por Evando Nascimento, por sua vez, como um dispositivo que atua nos textos a partir da fusão do testemunho (auto) com a narrativa (ficção). Como mecanismo, tem a potência de redefinir as tradicionais ideias das escritas de si, em que o “eu”

seria uma representação inequívoca do autor biográfico. A escritura evandiana é, de muitas maneiras, a resposta ao desejo derridiano, a *contra-assinatura* do leitor que, agora, (re)escreve, cosendo, nas tessituras dos seus textos, rastros e vozes.

A escrita ficcional de Evando Nascimento faz do diário a sua morada. O espaço íntimo do diário, de natureza autobiográfica, é onde o autor se demora. A “data”, afinal, parece ser a única regra desse gênero livre de ordem, conforme escreve Maurice Blanchot em “O diário íntimo e a narrativa”, de *O livro por vir*:

O diário íntimo, que parece tão livre de forma, tão dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades, já que pensamentos, sonhos, ficções, comentários de si mesmo, acontecimentos importantes, insignificantes, tudo lhe convém, na ordem e na desordem que se quiser, é submetido a uma cláusula aparentemente leve, mas perigosa: deve respeitar o calendário (2005, 270).

Ao escolher sublinhar os seus escritos com uma data, Evando institui no terreno de seus textos a livre forma do diário, o que por sua vez mimetiza a condição da literatura como espaço de poder e de liberdade – as datas, asteriscos inseridos ao pé da página, formam uma constelação; marcam a história do sujeito que escreve e que se inscreve numa temporalidade. Os diários, *snapshots*, são o que podemos chamar de *existências-relâmpagos* ou *poemas-vidas*, colhendo um empréstimo do ensaio “A vida dos homens infames”, de Michel Foucault.

O jogo de cena das datas é anunciado a partir do subtítulo (*diários – 2004 a 2007*) da primeira obra do autor. Somos comunica-

dos de que os textos por vir estão encadernados como um enigmático diário. Enigma porque, na capa do livro, logo abaixo do subtítulo, inscreve-se, em letras menores, “ficção”. O que seriam diários ficcionais? Estabelece-se, nesse invólucro, o movimento paradoxal da escrita evandiana: ao mesmo tempo que se anuncia como diário (retrato), o livro se manifesta como peça de ficção, logo deslocado do *puro* relato íntimo (e supostamente verídico) que estrutura um diário convencional. O diário de Evando se despedaça, o retrato é *desnatural*: “pedaços / talvez de uma / vida que se faz de / instantâneos [snapshots]” (2008, 5; grifo nosso). A palavra “talvez” põe em suspenso a natureza factual do diário – ou ao menos o que se espera do gênero confessional –, bem como suspende a ideia de que se retrata apenas *uma* vida nos instantâneos do diário, ressoando o pensamento derridiano de que “é preciso sempre ser mais que um para falar” (Derrida: 1995, 7).

Não se trata de reproduzir fielmente ou de modo cronológico as confissões de uma *persona*; trata-se, antes, de um exercício de criação. Os textos-diários não foram, afinal, reunidos e publicados tais quais foram escritos, num só jato, no dia em que se lê no rodapé; foram reescritos e organizados. Reúnem-se, enfim, dentro de *obras*, recuperando os sentidos diversos dessa palavra: resultam de um ofício, do trabalho de construção (e desconstrução) em doses repetidas. Na abertura do capítulo dois de *retrato desnatural*, chamado “pedaços”, o a(u)tor sublinha: “reescrever dá uma lucidez que desnorteia” (2008, 81). Mais à frente, no capítulo “respirações”, ele questiona: “**dúvidas**: um diário que se reescreve é ainda um? o próprio do diário não é ser publicado tal qual, sem acréscimos nem cortes, no máximo pequenas correções?” (p. 145; grifo do autor).

A metalinguagem da escrita evandiana, ao longo de *retrato desnatural*, sublinha diversas vezes o nome “diário”, este “gênero dos gêneros” que surge como um anticonceito e que revira o estado das coisas. A literatura de Evando Nascimento *é e não é* diário, ao mesmo tempo, porque subverte as regras do jogo e quebra as expectativas. A ficção do autor compõe uma forma adversa de arte que busca mesmo questionar: o que é um diário – e, por que não, o que é literatura?

diários (o incriado)

menos importa o mundo
 (mas também interessa)
 formatado / programado
 vida vista pela televisão
 pré-moldada e fabricada
 renda feita de encomenda
 prêt-à-porter porém sim
o caos antes da criação
o 0 no vazio de todo fim

(p. 68; grifos do autor)

Esse texto de *retrato desnatural* opõe duas visões: de um lado, o mundo como espaço programado, arraigado, quase quadrado (“vida vista pela televisão”), feito sob encomenda; do outro lado, o caos, o desarranjo, espaço interrompido ou interdito. Esse caos precede a criação ou então abala o invento, provocando a *recriação* (“*o 0 no vazio de todo fim*”). Estariam *os diários* nesse sismo? Um gênero sem forma fixa ou receita, na escrita dos diários haveria esse caos pré-criação: uma liberdade ou uma vontade de balbúrdia.

Na zona do diário, lugar de relatos do cotidiano e de reflexos da realidade, a autonomia ousada do escritor desorganiza as coisas, reprograma os códigos a partir dos quais estamos habituados a ler o mundo.

Por isso, talvez, chamar o diário de “incriado”, o que nos remete a *malcriado*: um ímpeto travesso dessa coisa que busca mesmo é quebrar as regras. Não se comporta. “Incriado” pode aludir, também, ao aspecto inacabado da obra de Evando Nascimento: aberta, pendente, uma arquitetura em falta do leitor, por vir. O a(u)tor dos diários pensa a literatura, questionando os conceitos que estão enraizados no labor do *diarista*. Dúvidas que não se solucionam. Seria ainda diário o texto que foi reescrito? Em que ele se transforma uma vez redigitado e arquitetado como livro?

O quarto capítulo de *retrato desnatural* se chama “respirações”. Nele, Evando escreve uma espécie de dicionário desfeito. Na forma de pequenos aforismos, palavras em negrito são descritas a partir de breves verbetes que oferecem um pensamento rápido (uma respiração) sobre determinada coisa ou nome:

detector: gostaria de publicar estas *respirações* com suas marcas, ranhuras, borrões, cortes, deslizos, tudo o que normalmente na versão entregue ao público se apaga. mas temo que se tornem ilegíveis a olho nu. seria preciso inventar um dispositivo ótico-mental que permitisse ler a pulsação escrita e ao mesmo tempo sua rasura. algo assim como uma decodificação em múltiplos estratos. passando por camadas e camadas de escritos. será esse o princípio do hipertexto ou o termo não basta? (p. 173).

O que o a(u)tor desejaria é que fossem legíveis todas as *rasuras* cometidas pelo escritor sobre os primeiros traços lançados na tela em branco. Todos os riscos, conversões, mutações e edições que compõem o processo de escrita e reescrita (o ato de produzir ficção, em suma) seriam percebidos: uma espécie de *metatexto*. Ainda que isso não se concretize de forma visível como queria o a(u)tor, a escrita não deixa de armazenar essas marcas invisíveis, memórias de um processo de criação que remete, por sua vez, ao conceito de *arquiescritura* – “devir-signo” (Nascimento: 2015, 153), um nome em fluxo permanente: a escrita como um arquivo de rastros e inscrições, marcada. Alude, por sua vez, à capacidade da escrita de reter memórias – como o diário, que guarda as lembranças de quem o assina.

Evando Nascimento escreve sobre o arquivo em *retrato desnatural*:

arquivo (confidencial)

corpo fichário de deleites
suores dissabores humores

alma fichário de centopeia
andorinha estrelas-do-mar

o corpo é prático ou útil
a alma perversa e indócil

vivo em lépido trânsito
passando da alma que voa

ao corpo que corre

alado

(2008, 15)

Além de guardar a presença do inumano, o texto “arquivo (confidencial)” expressa uma dualidade. As três primeiras estrofes, que se dividem em dísticos, colocam em oposição/diferença as tradicionais ideias de *corpo* e *alma*, que surgem revestidas de feições trocadas. O corpo, físico, arquiva conceitos abstratos (deleite, dissabor, humor), enquanto a alma, etérea, é expressa por elementos corpóreos (centopeia, andorinha, estrelas-do-mar). Essa *intertroca*, que joga com o material e com o intangível, reitera a condição dual, paradoxal, de uma *coisa* que estaria na junção de corpo com alma: tal qual a palavra, física, do diário que arquiva lembranças, sentimentos, vozes.

Nos últimos versos do texto, a mútua troca entre as noções tradicionalmente binárias de *corpo* e *alma* é ressaltada pelo uso de “trânsito” – evoca o *trans*, desmedida que explora a reinvenção dos gêneros. O eu lírico vive em “trânsito”, ora voa como andorinha, ora corre como centopeia. Lado a lado, coexistem condições duais de ser. O duplo elo do arquivo reflete a indecidibilidade da escrita do diário (*trans/gênero*). O que se realiza na escrita de Nascimento, afinal, é duplamente narrativa e confissão íntima, uma espécie de romance filosófico, correlato ao que se denomina autoficção.

A autoficção está no limiar, entre o autobiográfico e o não autobiográfico (considerando-se que há, na autobiografia, o chamado “pacto com a verdade”). A autoficção desfaz os laços que atam a história à realidade verídica; costura, no lugar, elos entre vida e ficção, entre existência e romance: forma nós.

No artigo “Matérias-primas: entre autobiografia e autoficção”, Evando Nascimento escreve que aprendeu com Derrida a sempre duvidar do “eu” que se coloca no texto, seja este “eu” assumidamente autobiográfico ou não: “aprendi a desconfiar de tudo o que leva o prefixo ‘auto’, de toda carga excessiva colocada no ‘eu’, no ‘me’ e no ‘mim’, além, é claro, do nome dito próprio” (2010, 61). Logo, o diário, que é um tipo de autorretrato (*autor-retrato*), torna-se espaço fecundo para provocar questões em torno do eu, da autoficção e do tríptico autor-narrador-personagem; ao mesmo tempo, diante de sua natureza híbrida, é capaz de produzir reflexões sobre a instituição literatura.

Dobrovsky descreve a autoficção, segundo Evando, como um “tipo de narrativa em que os nomes do autor, do narrador e do protagonista coincidem. Assim, no romance *Fils*, mais do que simples autobiografia, tem-se a encenação da vida privada do autor” (2010, 61). É isso que o a(u)tor de *retrato desnatural* faz nas páginas do diário: encena a vida privada do escritor Evando Nascimento; este, a partir do momento que se introduz no (auto) retrato, torna-se uma personagem, uma ficção: “tudo então são ficções diárias, ou seja, *infixões*, deslizos, rolagens de um eu e seus outros. até onde” (2008, 160).

A palavra *infixões* traduz o caráter paradoxal do diário ficcional (ou das ficções diárias). Corresponde, também, à falta de fixidez do gênero diário, à inconstância desse suporte quimérico que tem a habilidade de estar em constante transmutação. A obra de Evando, atravessada pelo dispositivo “diário”, é uma criatura multiface, não só pelos tipos textuais e gêneros discursivos que nela se engendram; há ainda a presença de múltiplas identidades que coexistem dentro da persona que assina: “rolagens de um eu e seus outros” (p. 160).

O aspecto heterogêneo do “gênero dos gêneros” – e a heteronomia de um *eu* que é *nós* – convergem no diário, assim pensado por Evando no texto “canteiro (obras)”:

o **diário** seria mesmo o gênero dos gêneros, onde cabem cópias, notícias, reportagens, entrevistas ao vivo, densos relatos – toda uma resenha do chamado dia a dia, que cotidianamente *assalta*, mas nunca da vida inteira. exerço, pois, uma função de auto-observação do entorno. digo as maiores verdades como disfarce de segredos inconfessáveis (p. 159; grifos do autor).

O a(u)tor acentua, nessa *respiração*, a capacidade do diário de guardar em si uma cornucópia de gêneros, revelando-se um aparato apropriado para “brincar” com as formas textuais. O que o diário nunca deixa de ser é “uma resenha do chamado dia a dia”, confluyente com o ensaio de Blanchot citado anteriormente, no qual o pensador francês pontua que “o que se escreve se enraíza então, quer se queira, quer não, no cotidiano e na perspectiva que o cotidiano delimita” (2005, 270). Salienta-se, portanto, como o diário está ancorado no anfêmero e na *fixação* da data, o que nos remete aos versos de “asterisco* (celebridade)”, publicado por Nascimento como “(s/d)”, sem data:

tal pequeno astro
planta ornamental
num e noutro caso
o mesmo adereço
servindo de sinal

(*) *anonimato ou
a vida em nota no
pé da página final*

(2008, 21; grifos do autor).

A coisa viva, *astro*, *planta* ou *asterisco*, que se imprime no pé da página (o formato do asterisco remete tanto a uma estrela quanto a uma flor), pode se referir a inúmeros elementos, simultaneamente. O sinal de asterisco pode aludir à assinatura do autor (e a seu anonimato) e também à escrita de notas de rodapé como extensões de textos. No caso da obra de Evando Nascimento, “a vida em nota no / pé da página final” parece simbolizar a própria data que se coloca ao fim de cada “entrada” no diário. Por isso, o paradoxo de esse texto vir sublinhado sem data, apenas com a marca “(s/d)”. Algumas páginas depois, em “cinzas (datação)”, o a(u)tor discutirá isso:

até mesmo o s/d consigna data. talvez até mais que a data atestada, porque em sua anacronia sela em definitivo o tempo inatual do evento, quando a coisa veio à tona sem apelo ou condição, crua, nuíssima. *cripta*. o s/d no fundo assina mais que o c/d, ou seja, quer dizer, noutras palavras, aliás, e assim por diante, etc. tem-se aí o caleidoscopismo fractal, a prosopopeia de todos e cada um, o mapa geral das horas e dias, desde sempre (p. 90; grifo do autor).

O único aparente paradigma do diário é deslocado por Nascimento ao subverter o c/d em s/d. Podemos considerar que a data fixa um tempo, congela o texto na arquitetura do calendário. Na escrita de Evando, a cronologia é dissolvida em anacronia: os textos

não são organizados em uma ordem temporal linear; embaralham-se numa noção líquida de tempo, com datas que se desmancham em corrente, fluindo livres ao modo da escrita. Além disso, a marca da data (como a do autor) é também uma *persona*, um traço *fixional* que encena uma verdade cotidiana.

A rachadura na noção de tempo provoca outras desobstruções. O “caleidoscopismo fractal”, no texto, ilustra o sequenciamento de datas desconcertadas por meio de profundas e desarranjadas cores, traduzindo o hibridismo de formas e vozes; “fractal”, pois o diário está em pedaços, fragmentado a partir da desnaturalização das formas provocada pelo *supergênero*.

o pedaço é no máximo membrana, por onde transitar. tais os lindíssimos velames de iole de Freitas, tão impessoais entretanto nos incluindo em todas as suas superfícies, núcleos, cipós, telas, projeções, redes, lâminas, rendas, toldos, botes e o mais. nos inclinamos a coisas que são tudo menos esculturas, estas ainda impõem o distanciamento admirativo, a tirania do olhar. aqui pisamos num mágico tapete e sem querer

l t a o
f u u m s

(p. 103)

A artista multimídia Iole de Freitas ficou conhecida por suas experimentações com a fotografia e a escultura. Nos anos 80, ela começa a criar estruturas a partir de pedaços: fios, tubos, metais e

tecidos se juntam para produzir um relevo, peças que ela chama de *Aramões*. As obras não formam um “todo”; ao contrário, são inacabadas e expressam certo desconjuntamento, como uma colcha de retalhos em que se costuram formas e ângulos desconexos. Para o a(u)tor, é essa arte incongruente, de faltas e distâncias e vãos, que nos faz flutuar. É também esse o efeito produzido por *retrato desnatural*, que nos oferece uma travessia torta e nos tira do eixo.

A dissolução das unidades de tempo, no campo ficcional, está intimamente conectada ao pensamento da desconstrução. Em se tratando dos diários de Evando Nascimento, o jogo com o tempo expressa a desmedida da literatura como *imitação* ou *representação* da vida (e do mundo), sinalizando que o retrato literário será sempre disforme, inexato: “a tela é micro / o mundo é macro / entre uma e outro / a desmedida / de vida & arte / um marco” (p. 14).

O professor e crítico literário Benedito Nunes publicou, em 1988, o livro *O tempo na narrativa*, um amplo estudo sobre as engrenagens do tempo na literatura. Em determinado momento, ele escreve que “a tematização do tempo na ficção pode negar a ordem temporal sucessiva e convertê-la na figuração oposta da eternidade” (1995, 69). O tempo é protagonista nos diários de Evando, atua junto ao a(u)tor; no mesmo passo, é teorizado e analisado como elemento inerente ao fazer ficção. Como já vimos, há uma negação da ordem temporal nos diários que, uma vez reescritos, formam nós cronológicos; forja-se um tempo que não é histórico nem vivido, mas inventado.

zigzague: os relógios são o gozo do tempo contínuo e linear, cumprindo bem a função de divisão crônica. caberia inventar cronômetros que medissem o espacitempo e não

mais apenas uma só instância. o inventor de tal aparelho se confundiria com a matéria pretensamente medida. como mensurar o que não prossegue em linha reta, mas atua em todos os sentidos? (2008, 179).

O tempo nos diários de Evando Nascimento faz um ziguezague. As datas formam constelações e o tempo contínuo e linear é rompido; em seu lugar, inventa-se um tempo que conflui com o espaço (espacitempo). Esse espaço é o do diário íntimo e da ficção, mas é também do autor e de seus outros: as pulsões múltiplas formam batimentos num ritmo irrequieto, ondulações que irrompem contra a pulsão de morte da linha que corre reta. Por isso, o tempo que se instala na escrita evandiana não é exatamente *psíquico* nem tampouco *físico*. É um tempo que não se deixa ordenar pelas datas, simplesmente – sejam elas reais ou ficcionais –, mas por uma enenação do tempo em cuja performance influi a intencionalidade da linguagem.

O capítulo “respirações”, de *retrato desnatural*, é o único momento de todos os livros de Evando Nascimento em que as entradas no diário seguem um tempo cronológico (com a exceção de um dos textos reunidos nessa parte – sempre há uma “quebra” nas regras, de uma forma ou de outra). As entradas no capítulo “respirações” começam em 26 de março de 2005 e findam em 08 de janeiro de 2007. Há, na intermitência das “respirações”, um fio condutor que nos ancora no tempo físico (e psicológico) do personagem-autor: o adoecimento e a morte de sua mãe. Tempo físico, pois há uma nítida conexão entre os eventos sucessivos em torno do falecimento da mãe, que se desdobram a partir das narrações; psicológico, porque, em se tratando de afetos e lembranças, cada anotação no diário

exprime um tempo vivido particular, subjetivo – uma “experiência da sucessão dos nossos estados internos [...], duração interior” (Nunes: 1995, 18). Daí *respirações*: fôlegos íntimos. As escritas no diário sobre a mãe são entrecortadas por outros pensamentos e relatos. Ocorrem num intervalo de dois meses e iniciam-se com o texto “maternidades (ternuras)”:

força: jacente contravontade, a mãe adiou in extremis a morte revertendo o veredicto e fica assim felizmente o não-dito [...].

tangente: ou ainda, contrariando todas as imprevisões, a mãe continua resistindo, a sobrevida supera qualquer sobrevivência. a supervida é que talvez seja a vida mesma. até ou sobretudo depois de partir.

prantos: no leito de morte, a mãe de flávio de carvalho foi pintada a tela e sangue, a de agostinho a reza e papiro, a de jacques a caneta e teclado. no leito de vida, a minha, talvez a dor-esperança e cristal líquido

(Nascimento: 2008, 149).

A luta da mãe, que resiste à partida, é pintada pelo autor como sobrevida: uma pulsão que perdura, nas páginas do diário, como extensão da existência materna, cujas marcas não se esvaem. Nas duas primeiras respirações, *força* e *tangente*, a mãe é referida na terceira pessoa; já em *prantos*, escreve-se “a minha [mãe]”, o que traz o discurso para a primeira pessoa: esse jogo de cena brinca com a sombra do autor no texto. Evando Nascimento

respira ali, de-mora nas palavras e imprime, “a dor-esperança”, o real.

Dos anos 60 até hoje, as discussões em torno da função do autor foram diversas, inspiradas em Barthes e Foucault para propor novas ideias, como a da autoficção. A literatura de Evando Nascimento joga com as teorizações em torno da função autoral, entre elas a de que o autor não precisa desaparecer. O autor/ator porta máscaras na cena da escrita e assume feições que não as suas – mas, durante a dança mascarada, nos flashes do retrato, o seu rosto também é capturado, como ele deixa claro na seguinte passagem: “eis uma de ‘minhas’ frases preferidas: não procurem nada atrás dos meus escritos, ‘eu’ se existir estou todo neles, bem à tona” (2008, 138).

Há sombras de Evando Nascimento – de sua história, de suas vivências, de seus afetos – projetadas nas páginas. O autor está “bem à tona”, ainda que furtivo e sob disfarces. O diário é composto por várias vozes, mas são espectrais, usam Nascimento como mediador; este, por sua vez, não se esquivava de se colocar nos escritos. Não por acaso, a epígrafe que abre *retrato desnatural* (e, a partir daí, a ficção do autor) é uma frase dos ensaios de Montaigne que diz “[pois é] a mim mesmo que pinto” (Montaigne *apud* Nascimento: 2008, 5).

Todos os nomes ou siglas que aparecem em *retrato desnatural*, em referência a pessoas/personagens, são vestígios do real. De todas as existências que atravessam a literatura evandiana, a mãe deixa talvez a maior marca. No momento em que sua mãe começa a dar sinais de recuperação, o filho-autor registra:

partos: dar à luz a mãe é a chance única de um filho, dar à luz a mãe doando-me simultaneamente um pouco de claridade no túnel veloz da casa de saúde, eis o evento de

tirar o fôlego, que a vida me deu sem pedir nada em troca.
um puro dom. amor (2008, 156).

Como ato de criação, a escrita devolve. Em seu “leito de vida”, a mãe adia a morte e faz uma última doação ao filho: concede-lhe “um pouco de claridade”. Em retorno, o filho alumia as últimas respirações da mãe, guardando-as no herbário-diário para que resplandeçam. Dar à luz, devolvendo o dom, é o que o autor faz nas páginas do diário. O arquivo de afetos não apenas registra o tempo vivido – do filho e da mãe –, mas perpetua a memória como pedaço de literatura. Em 25 de maio de 2005, na derradeira anotação sobre a sucessão de eventos, as últimas linhas pintam a travessia da mãe, *alada*.

pássaros: em seu leito de vida a mãe enviava sistematicamente beijos aos passantes médicos e enfermeiras, tontos transeuntes, prolongando assim indefinidamente o duplo fio condutor até o fim =====
(p. 181).

Através do aquário

“Você que me lê que me ajude a nascer”.

Clarice Lispector

Como discutido na seção anterior, a desordem nos textos de Evando Nascimento é produzida (e acentuada) pela estrutura fragmentária de textos em pedaços. Esse traço repercute por toda a obra do autor. Em “acaso (por)”, Evando Nascimento escreve sobre essa literatura partida:

imperativo: para existir, a obra de arte total teria que fazer em pedaços a “obra” e conseqüentemente a “arte”.

– se isso acontecer, não será mais total...

– nem muito menos arte... nem obra...

(2008, 164)

O pensamento em torno da desconstrução rompe com a ideia de uma “totalidade”. Não haveria obra completa, mas obras *em construção*. Ainda que feito o trabalho do “obreiro”, haverá sempre lacunas a serem suplementadas. Entre elas, a que o leitor supre a partir do ato de interpretação. A arte só é possível, na percepção evandiana (e na derridiana), se lhe faltar algo: *a concluir*. Os pedaços do diário exprimem essa condição móvel e gregária da arte: sempre em movimento e constituída de maneira coletiva, convidando outro/outra à leitura.

Os diários não são simples espaços de memórias, ou pelo menos da forma tradicional do que nomeamos “memória”. Os retratos, afinal, são *desnaturais*, desgarrados: por eles atravessam vultos. Logo, em determinado momento do livro, o a(u)tor diz: “estas são as **desmemórias** da caderneta azul – fino e transparente suporte” (p. 158; grifo do autor). As “desmemórias” não teriam o sentido comum de esquecimento, pulsão de morte contra a qual o diário se insurge, mas podem traduzir uma falta: memórias despedaçadas, lembranças que se desfazem e se refazem no espaço do diário.

O uso de “caderneta” como suporte para as desmemórias remete à “memória material” discutida tanto por Freud quanto por Foucault. Enquanto o primeiro, em *Uma nota sobre o bloco mágico*, fala de uma “caderneta” sobre a qual as notas são preservadas, “como se fosse uma parte materializada de meu aparelho mnêmico” (Freud:

1996, 253), o segundo discute os *hupomnêmata* como “cadernetas individuais que serviam de lembrete [...], livro de vida” (Foucault: 2006, 147).

A caderneta das desmemórias de Nascimento, contudo, é *azul*, além de *fin*a e *transparente*. Essa descrição evoca, como metáfora, a imagem de um aquário. A água, seja na forma de rio ou mar, surge nos escritos evandianos como símbolo para literatura: uma constante na literatura, a exemplo das obras de Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Virginia Woolf. Nos textos de Evando Nascimento, as águas são espelhos disformes, oferecendo reflexos inexatos e duplos: daquele que observa e da paisagem ao seu redor. Além disso, a correnteza da água é como um fluxo de consciência, permeado por pensamentos e vozes. É por isso que, ao falar em uma “caderneta azul” como “fino e transparente suporte”, somos referidos ao aquário, este suporte de vidro transparente que guarda o azul da água bem à tona. Exercendo o papel de estrutura para as *desmemórias*, o diário é o aquário de Evando Nascimento.

O a(u)tor é obcecado pelas datas e explica o porquê de datar tudo que escreve:

anômalo: minha obsessão por datas vai além de um fetiche digamos temporal, pois consiste simplesmente na constatação de que tudo o que se escreve, ou mesmo em geral *se faz*, acontece num determinado instante, ganhando ou perdendo sentido no ato do surgimento. é para preservar esse valor do escrito no nascedouro que dato e rubrico praticamente tudo, caindo em desespero quando encontro pedaços de anotação sem data nem assinatura, anônimos, anacrônicas (2008, 197).

A palavra “anômalo” diz respeito à estética da literatura evandiana, que não segue as regras; ao mesmo tempo, refere-se à desordem dos dias na subversão cronológica dos textos. Entretanto, “anômalo” também pode ser uma brincadeira com o “anônimo”, aspecto que se discute quanto às datas e à assinatura do autor. Cada data dos diários conta uma história, guardando a memória do *instante* do registro e, também, o espectro do autor. As datas são como janelas na morada do diário; por elas, espiamos o “ato do surgimento”, instante-já que compõe a cena da escritura. No fragmento citado anteriormente, o a(u)tor compara a data à assinatura. De muitas maneiras, as datas, que vêm ao fim das páginas, atuam como os rabiscos de uma assinatura, marcam uma presença, mesmo que essa presença, paradoxalmente, seja de uma ausência – de um tempo que já se dissipou, ou de um autor que já saiu de cena.

mas o que é “hoje” esta medida impossível do tempo que quando se aperta entrededos escorre, evapora? o que é “agora” este ponto no espaço que quando pronuncio deixou há muito de ser? e este instante instante, dividido de si, solvido como sólida i-materialidade?

– imerso no espaço o tempo é o que se desmancha no chão, na poltrona, no carro de garagem, na poeira de louça, no lodo de rodo, no resíduo de esporro. o espacitempo é só vestígios, quer dizer, outras senhas e sombras (p. 88).

A natureza espectral das sombras é invocada em *retrato desnatural* para ilustrar a desmedida do dia-e-noite, esse espacitempo feito de cifras e códigos, “senhas e sombras”, que escorre pelos dedos

diante de sua i-materialidade. O diário não seria, como se esperaria, a materialização das categorias “hoje” e “agora”. Mesmo ali, no espaço amorfo do diário, as noções de tempo se esvaem, dissipam-se a cada letra escrita, a cada palavra lida.

Ele pergunta: “o que é ‘agora’ este ponto no espaço que quando pronuncio deixou há muito de ser?” (p. 88). Não só o tempo se transforma a cada segundo em outro, mas aquele que escreve e assina também. O “eu” que assina o diário na segunda-feira não é o mesmo “eu” que subscreve na terça. O autor já é outro, entre os dias, e a personagem também já se transmutou. O corpo do diário é atravessado por incessantes ondas; cada dia espalha uma ondulação, causando um efeito cascata. O movimento é multiplicador, consoante o do escritor que se replica em outros.

O diário de Evando Nascimento, aporte de memórias, é traçado por datas que são, duplamente, insígnias da realidade e marcas da ficção. Encryptam o ato de escrita e o gesto autobiográfico, mas também performam um instante que não é mais aquele, pois a verdade foi reinventada na mesma medida em que o “eu” que se assinou nas datas foi transvertido, feito em outros/outras.

Esse traço é discutido pelo pesquisador Benedito Nunes em *O tempo na narrativa* à luz do romance *O emprego do tempo* (1956), de Michel Butor, que se desdobra sob a forma de um diário íntimo. Nunes afirma que há a convergência de dois tempos na narrativa de Butor: o tempo da *história* e o tempo do *discurso*; ou seja, o tempo sobre o qual se escreve (história narrada) e o tempo do instante em que se escreve (ato de narrar). Isso cria um descompasso, conforme análise de Nunes:

Distribuídos ao longo de cinco meses, os registros nesse diário, sempre atrasados cronologicamente pela necessidade

de recuperação do passado, que vai alterando o presente, configuram, como ficção, o descompasso entre o tempo do discurso escrito e os dos vários acontecimentos a interligar nos limites de cada mês. A distância insuperável entre a *história narrada* e o *ato de narrar*, a discordância entre a temporalidade do narrador e a das ações de que o narrador pretende ser o “amanuense” (1995, 71).

Os diários se escrevem na intersecção dos tempos. São um cruzamento entre a memória e o instante-já, uma confluência do passado no presente (e vice-versa). Esse aspecto da narrativa ressalta a natureza indecível da escrita, que performa: encena um “agora” que já não é mais e revive/reinventa um passado que se lê sob novas inscrições e disfarces.

Ao (d)escrever o diário, o a(u)tor conta: “digo as maiores verdades como disfarce de segredos inconfessáveis” (Nascimento: 2008, 159). Os termos “verdades”, “disfarce”, “segredos” e “inconfessáveis” convergem no campo da autobiografia – que, por sua vez, de acordo com Derrida, “se passa entre ficção e verdade” (2015, 24). Nesse espaço volátil onde a autobiografia se demora, verdades são narradas e segredos testemunhados a partir de um ato performático: sob disfarce. É uma encenação que se dá desde a escrita em primeira pessoa, elemento singular que, ainda assim, evoca uma pluralidade de pulsões. Em *retrato desnatural*, na abertura do primeiro capítulo, o autor diz: “pois se tornou / imperativamente necessário / escrever na primeira pessoa, mas / sem ingenuidades, com todos os disfarces” (Nascimento: 2008, p. 11).

É imperativa, nos diários, a inscrição do narrador em primeira pessoa: o eu que confessa os segredos. No entanto, o relato

é permeado por fingimento e simulação, desconectado de um ideal de veracidade. Derrida pontuou, na conferência *Demorar*, sobre Maurice Blanchot, que o testemunho é “sempre uma questão relacionada à mentira e à verdade” (2015, 24), “está em parte sempre ligado à *possibilidade* ao menos de ficção, do perjúrio e da mentira (p. 36; grifo do autor). O testemunho deixa-se assombrar pela possibilidade literária, pela capacidade de transbordamento, de gozo, o que não o esvazia de seu compromisso com a realidade ou com a História, de sua instância como “prova”. Ele é duplo, abre-se para existir além do campo de evidências científicas, uma vez que se constrói a partir de pulsões – da rememoração e da narração: campo fecundo em que a ficção se emaranha. O a(u)tor escreve sobre as dobras do diário no texto “metrô (reclame)”:

antídoto: para ser realmente *diário*, é preciso que não se torne mero registro de sentimentos e casos, escrita expressivista, aborrecida. a diferença seria, entre outras coisas, que esta última pode virar obrigação emocional, confessionário obsessivo, enquanto o primeiro *urge*, inescapável e aberrante. já disse, é tudo verdade, mesmo ou sobretudo o que invento... só a ficção está de fato apta a prestar contas do real (Nascimento: 2008, 184).

A aproximação do diário com o testemunho não quer dizer, *exatamente*, que os textos de Evando Nascimento são testemunhais, até porque a proposta evandiana é não se assumir como nenhum outro gênero que não seja o diário, “gênero dos gêneros”. Contudo, o diário também se deixa assombrar, tal qual o testemunho. Há rastros de “verdades” e “segredos” por toda a ficção de Evando Nascimento:

o autor está lá. Ele não está abscondido, mas também não está só, daí o *antídoto* contra a egologia de um confessorário obsessivo: “a tendência do eu é se tornar O sujeito-objeto, tratorizando em torno” (p. 87). O diário *urge* com sua natureza inventiva e opera a partir de várias vozes.

Os rumores do sujeito que escreve se propagam a partir da afluência de personalidades múltiplas no herbário-diário, local de produção e conservação de vidas (não só humanas ou animais, mas também vegetais: as plantas são muito caras a Evando). Somos remetidos novamente ao texto do a(u)tor sobre o diário, citado anteriormente, em que ele comenta “exerço, pois, uma função de auto-observação do entorno” (p. 159). Por meio do recurso ao diário, o artífice congrega instantâneos da vida cotidiana, testemunhando o mundo ao seu redor. Ele faz isso, contudo, sem perder de vista a si mesmo: o eu que observa faz parte da paisagem fotografada. O fragmento aponta para outro pedaço de *retrato desnatural*, chamado “cacos (vadios)”:

cada vez prefiro vidros a espelhos. vidros são superfícies de contato, lentes sem retenção, a uma certa luz reflexa neles me vejo mirando o entorno. através de suas *branas* me instalo em incontáveis dimensões [...].

vidros são páginas sem data, rompem contratos calendários balanças metros outras medidas – viram respiradouros, casas vivas máquinas orgânicas jugulares abertas. detêm a natureza fluida das aparições: em toda parte e em lugar algum, sorte de mar-sertão (p. 96; grifo do autor).

O *modus operandi* do diário, de “auto-observação do entorno”, esbarra na perspectiva proporcionada pelo reflexo do vidro: “neles me

veja mirando o entorno”. Através do vidro, o sujeito não apenas se vê ou tão somente enxerga o espaço ao seu redor; no duplo movimento, o observador se contempla enquanto espectador (espectral): o autor é uma personagem. O vocábulo “entorno”, que comparece nas duas passagens, alude ao verbo *entornar*: o gozo do eu que trans/borda, gerando versões de si e dos outros no branco leitoso das páginas. Outros/outras com os quais ele se conecta no dia a dia.

Os vidros, “páginas sem data” que “rompem contratos”, simbolizam o espaço de liberdade do diário (e da literatura), superfícies nas quais o sujeito se mescla ao seu entorno, proporcionando um campo de prática da diferença, da alteridade. Os textos de um diário são como frações do vidro, estilhaços ou cacos, retendo reflexos partidos, aparições, respirações. Isso nos traz de volta, por sua vez, à metáfora do aquário. Se a água e o vidro são tropos para aspectos da escrita e da literatura, o aquário, reservatório de *vidro* que retém *água*, seria a metáfora por excelência. O olhar através do vidro e da água é duplo: ao mesmo tempo que a água e o vidro são capazes de refletir a imagem (distorcida) de quem olha, são também capazes de mostrar o que está do outro lado, uma vez que se compõem de matéria transparente.

O aquário é uma cena de interação, de *intertroca*, que forma um jogo de imagens em confluência. O conteúdo do aquário mescla-se ao reflexo no vidro, que por sua vez confunde-se com a paisagem ao redor. Há várias dimensões atuando num mesmo campo de visão. Por isso, podemos dizer que o aquário cria um efeito *redimensionador*, lembrando um dos pensamentos de Evan- do: “Se a experiência que a literatura proporciona pode parecer a coisa mais interessante no mundo, mais interessante mesmo do que o próprio mundo, talvez seja porque permita redimensionar

nossa experiência de mundo” (2015, 274). Pelo aquário-diário, podemos *transver*.

Nos *Cantos do mundo*, segundo livro de Evando Nascimento, há um conto chamado “Vida de aquário”. O texto foi livremente inspirado no quadro *O gato com peixes vermelhos*, de Henri Matisse, em que um gato “brinca” com habitantes de um aquário. O microconto é narrado pelo aquário: “Não tenho braços nem pernas, somente corpo bojudo e grande boca, com a qual todos aqui de certo modo também respiram” (2011, 21). Conforme essa coisa pensa a sua existência e seus arredores, a escrita desenha uma personagem-aquário que narra sua experiência e função de morada: “Durante muito tempo, foram quatro casais com filhotes, de espécies e tamanhos diferentes, dando colorido particular *a minha íntima vida, devassada pelo olhar alheio*” (p. 21; grifos nossos). No aquário, como nos diários, há a intimidade de uma vida invadida pelo olhar do outro.

Em seu monólogo, o aquário reflete sobre os aspectos físicos de sua composição vítrea, por meio da qual se permite especular dimensões do real:

A pele é de cristal levemente azulado, por vezes cinza, a depender da luz incidente. Em dias de muita claridade, quase me confundo com a brancura das cortinas ou o verde do jardim, vidraça sobre vidraça. *Posso ser visto como olho reversivo, permitindo contemplar o conteúdo e igualmente mirar o entorno*. Em algum momento da jornada, um residente da casa sempre perscruta (p. 21; grifos nossos).

Os traços do aquário permitem a passagem de luzes e imagens que transfiguram seu colorido, sua composição. O aquário *quase*

se confunde com o cenário, por absorver em si as peculiaridades da paisagem que o cerca, mesclando as dimensões das duas moradas – aquário e casa – para o perscrutamento de outrem. Esse jogo de cena é também a *mise-en-scène* do diário, dentro do qual incidem cintilações e multicores do *eu* que assina e do infinito ao seu redor: as vidas que circundam e atravessam a assinatura, os multi-horizontes que redimensionam o rabisco.

A “vidraça sobre vidraça”, citada pelo aquário, possivelmente faz menção ao vidro das janelas ou portas de casa, por onde avistamos o lado de fora *através* do aquário. O olhar que atravessa o vidro e a água do aquário para depois cruzar a vidraça que dá para o jardim redobra o alcance da visão, que trans/borda: vai além da morada, do espaço íntimo, da vida guardada; ao borrar as fronteiras por meio das membranas dos vidros, espalham-se faixas multidimensionais. É o movimento que o diário mimetiza como espaço privado e partilhado, do eu e de seus outros.

Nunca me deram nome, desconfio por quê. Observo tudo em volta, trago comigo a memória do lar, as disputas e as reconciliações, as incertezas e os êxitos, as frustrações, os desejos, a normalidade, em suma [aprendo muito com esses dessemelhantes, entre paredes]. [...] Se tivesse um nome, poderia adquirir linguagem e quem sabe vir a falar, como nas fábulas que tantas vezes ouvi. Seria o começo da liberdade, mas para eles o risco é alto, sou transparente arquivo (pp. 22-3).

O aquário é sem nome. Não recebeu um, como provavelmente receberam os seus habitantes-peixes, o gato que tenta devorar

os pequenos vertebrados e a família que a todo momento interage a partir dos nomes dados por seus ascendentes. O aquário é *coisa*, inumana, inerte, sem linguagem: “agora descanso da vida imóvel que levo, em sono desperto, estado de vivo-morto” (p. 22). Por lhe faltar a palavra, guarda em si segredos do que observa no cotidiano familiar (“sou transparente arquivo”). A linguagem literária é a chave de sua liberdade; por meio dela, o aquário se emancipa de sua mudez, transfigura-se em diário. Como uma caderneta azul-transparente, traz consigo “a memória [...], as disputas e as reconciliações, as incertezas e os êxitos, as frustrações, os desejos, a normalidade”, registros da vida.

Em seus registros diários, o aquário diz, sobre a família do lar em que habita: “aprendo muito com esses dessemelhantes” (p. 22). As experiências de fora infiltram-se, pelo vidro, e confluem nas águas. O sonho do aquário, contudo, é o desventramento dessas experiências: que suas águas possam trans/bordar mar adentro, mundo afora.

Sonho com grandes viagens evasões sem companhia de família num percurso todo meu pelas vias aquosas da terra... estudei catálogos marítimos úmidos roteiros mapas balneários oceanos deltas bacias enseadas baías cascatas uades veredas doces e salgadas para beber de muitas águas... [Sou, ao mesmo tempo, o carcereiro e o prisioneiro infelizmente]. Escapar quase uma arte do outro lado da líquida tela sei exatamente o que quero – o ímpeto vão o mundo largo:

Onde esconderam a chave dos mares?

(p. 23; grifos do autor).

O desejo do aquário, em suma, é que suas águas se entornem em outras, que ele possa beber de outras águas e que bebam das suas. Essa *intertroca*, confluência de experiências, está no cerne da instituição da literatura. Haverá sempre uma falta, para o aquário, uma lacuna a ser suprida, se a sua existência se mantiver aprisionada por seu corpo. A suplementação ocorre quando o líquido verte. O gozo do diário efetiva-se quando circunflui pelo mundo a partir do ato de leitura. Sem os leitores, o diário seria como o aquário, imóvel, em “eterna iminência” (p. 22), aguardando uma abertura.

Quando Benedito Nunes discute os jogos do tempo na narrativa, ele aponta que, além da temporalidade que se faz entre a *história narrada* e o *ato de narrar*, há um terceiro tempo: “a distância temporal que separa o narrador do leitor” (1995, 71). Nunes traz à baila *O doutor Fausto* (1947), de Thomas Mann, romance que conta a história de um compositor alemão, narrada pelo amigo do músico, dois anos depois de sua morte. O amigo-narrador, em determinado momento, dirige-se ao futuro leitor: “Há nisso um cruzamento de épocas muito singular, [...] quando o leitor quiser acolher o meu relato, que se liga, por isso, a um registro em três tempos: o seu próprio, o do cronista e o tempo histórico” (Mann *apud* Nunes: 1995, 71).

Esse entroncamento dos três tempos faz Nunes ser remetido ao *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, cuja narrativa, na forma do relato oral de Riobaldo, é ouvida por um senhor anônimo. O instante de que é feita a recepção da história narrada representa um tempo de suma importância, porque “só através do *ato de leitura* se consuma a reatualização da narrativa e, conseqüentemente também, a incorporação do jogo com o tempo no texto à temporalidade própria do leitor” (Nunes: 1995, 72).

Para o pesquisador, há um tempo histórico real e cultural que condiciona a recepção. O leitor faz a sua interpretação a partir do *seu* repertório – tanto o coletivo, de sua realidade histórico-social, quanto o individual, das cenas de sua existência particular. Todos esses tempos se conjugam na escritura e são pensados por Evando nas sequências dos diários: “*no fundo, verdadeiro ou falso, / assinar é que é a coisa. / e quem assina mesmo / é você, prezado(a) leitor(a), / “eu” só declino...*” (2008, 143; grifos do autor).

O leitor *contra-assina*. A partir da leitura do texto, com o qual o leitor *interatua*, interpretam-se cenas não roteirizadas. Cada indivíduo, em contato com o aquário-diário, fortuitamente lança sua própria imagem à tela líquida e transparente, que por sua vez lhe devolve um retrato reconfigurado, redimensionado, a partir do qual ele pode *repensar, reconstruir, reinventar*. Costuram-se novos filamentos no texto diante das experiências individuais múltiplas que o leitor, a partir das águas que já bebeu, tem a devolver. Alude-se a um pensamento de Maurice Blanchot, do ensaio “A literatura e o direito à morte”:

O autor vê os outros se interessarem por sua obra, mas esse interesse é *diferente* daquele que havia feito dela a pura tradução dele mesmo, e *esse outro interesse muda a obra, transforma-a em algo diferente [...]*. Para ele, a obra desapareceu, ela se torna a obra dos outros [...]. Como vimos, ele [o escritor] só existe em sua obra, mas a obra só existe quando se torna essa realidade pública, estrangeira, feita e desfeita pelo contracheque das realidades [...], o escritor aceita suprimir-se ele próprio: na obra somente conta aquele que a lê. O leitor faz a obra; lendo-a, ele a cria; é o seu verdadeiro

autor, é a consciência e a substância viva da coisa escrita; assim, o autor só tem uma meta, escrever para o leitor e se confundir com ele (2011, 316-7; grifos nossos).

O leitor é “substância viva” que interatua com o texto e contracenava com o autor. O leitor é autor – *também* cria, produz sentidos, reescreve, contra-assina. O a(u)tor, o “eu” que nos escapa do texto, “declina”. O verbo declinar oferece inúmeras possibilidades de leitura. Inicialmente, parece traduzir a “saída de cena” do autor, que se afasta do texto e permite que o leitor tome conta do espaço. Por outro lado, “declinar” também é enunciar ou flexionar palavras, tarefa do autor ao longo de todo o processo de escritura, podendo ainda ser um aceno ao exercício de reescritura. Afinal, declinar também é mudar a direção, desviar. O desvio nos remete à potência da linguagem escrita de reinventar-se, subverter a sua ordem natural: *transverter*, em suma.

Por último, talvez, declinar é também mudar de personalidade, trocar de posição, assumir outras máscaras: ato que o autor/ator executa nos quadros de seus textos, permitindo a abertura a outros rostos, outras vozes, outras vidas. Convida o leitor a fazer o mesmo: trocar de pele e experimentar o outro.

Referências

- BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988, pp. 66-70.
- BLANCHOT, Maurice. “O diário íntimo e a narrativa”. In: _____. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, pp. 270-8.
- _____. “A literatura e o direito à morte”. In: _____. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, pp. 311-51.
- DELMASCHIO, Andréia. “O paradoxo da anônima autoria”. In: _____. *A máquina de escrita (de) Chico Buarque*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014, pp. 161-84.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz M. Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- _____. *Salvo o nome*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1995.
- _____. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- _____. *Demorar: Maurice Blanchot*. Tradução de Flavia Trocoli e Carla Rodrigues. Florianópolis: Editora UFSC, 2015.
- _____. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- FOUCAULT, Michel. “A escrita de si”. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). *Ditos e escritos V: ética, sexualidade, política*. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, pp. 144-62.

- FREUD, Sigmund. “Uma nota sobre o “bloco mágico””. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. 19, pp. 253-62.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- NASCIMENTO, Evando. *A solidariedade dos seres vivos*. 2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2705200111.htm>. Acesso em: 24 mar. 2019.
- _____. *retrato desnatural: (diários – 2004 a 2007)*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- _____. “Matérias-primas: da autobiografia à autoficção – ou vice-versa”. In: NASCIEF, Rose Mary Abrão; LAGE, Verônica Lucy Coutinho (Org.). *Literatura, crítica, cultura IV: interdisciplinaridade*. Juiz de Fora: UFJF, 2010, pp. 59-75.
- _____. *Cantos do mundo*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- _____. “A literatura à demanda do outro”. In: DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014a, pp. 7-42.
- _____. *Cantos profanos*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014b.
- _____. *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. São Paulo: É Realizações, 2015.
- _____. “Autoficção como dispositivo: alterficções”. *Revista Matraca*, Rio de Janeiro, v. 24, n° 42, set./dez. 2017a, pp. 611-34.
- _____. *Clarice e as plantas: uma literatura pensante*. 2017b. Disponível em: <https://revistacaliban.net/clarice-e-as-plantas-uma-literatura-pensante-22f3c3111f38>. Acesso em 6 jul. de 2019.
- _____. *A desordem das inscrições: contracantos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.

PADILHA, Fabíola. “O a(u)tor e suas ‘interspersões’ em *retrato desnatural*, de Evando Nascimento”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, nº 40, pp. 205-12, jul./dez. 2012.

_____. “Autoficção: entre o espetáculo e o espetacular”. *ANAIS do XIII Congresso Internacional da Abralic*. Campina Grande, pp. 8-12, jul. 2013.

WOOLF, Virginia. *As ondas*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

Resumo

A escrita de Evando Nascimento é composta por quatro livros de ficção cujos textos vêm inscritos, ao final, com uma data: *retrato desnatural: diários 2004-2007* (2008), *Cantos do mundo* (2011), *Cantos profanos* (2014) e *A desordem das inscrições: contracantos* (2019) formam o extenso diário íntimo do autor baiano. A partir da desmedida do diário, denominado “gênero dos gêneros” pelo escritor, o leitor é convidado a *interatuar* na textualidade. Este trabalho propõe prescrutar a literatura de Evando Nascimento por meio do pensamento da desconstrução, filosofia de Jacques Derrida. Diante da confluência de rastros e respirações, (de) compõe-se a literatura híbrida de Nascimento, que abriga em seu tecido humanos, bichos, plantas e coisas, entrecruzados em narrativas sob o dispositivo da autoficção. O *eu* que assina e data os diários transveste-se em *outros/outras* – traduz, no ato de sua performance, a potência ética e política da literatura, *estranha instituição* que nos convida à alteridade e à reinvenção.

Palavras-chave: *ficção brasileira contemporânea; Evando Nascimento; literatura e diário; autoficção.*

Abstract

Evando Nascimento's writings are composed by four works of fiction. Each text comes inscribed with a date: *retrato desnatural: diários 2004-2007* (2008), *Cantos do mundo* (2011), *Cantos profanos* (2014) and *A desordem das inscrições: contracantos* (2019) form the author's extensive intimate diary. From the inordinate aspect of the diary, named “genre of genres” by the writer, the reader is invited to *interact* in the textuality. This study proposes to peer into Evando Nascimento's literature through deconstruction thought, Jacques Derrida's philosophy. In face of the convergence of trails and breaths, Nascimento's hybrid literature is (de) composed, harboring in its tissue humans, animals, plants and things, cross-connected in narratives under the operative device of autofiction.

The *I* that signs and dates the diaries transverses himself in others – translates, in the act of his performance, the ethical and political strength of literature, this *strange institution* that invites us to alterity and reinvention.

Keywords: contemporary Brazilian fiction; Evando Nascimento; literature and diary; autofiction.

“Posso fazer uma síntese?” – “Em resumo”, uma leitura de mundo por Millôr Fernandes

Júlia Cristina Willemann Schütz*

“Olha aqui, nós podemos reclamar o que quisermos, mas que enredo! É um enredo inacreditável que nós estamos vivendo, não é mesmo!? É duma emoção!”

Millôr Fernandes

Ser errático e preciso, a um só tempo, parece ser impossível; no mínimo, improvável. Esses dois adjetivos, escolhidos a dedo pelos organizadores da exposição *Millôr: obra gráfica* (IMS) e do livro homônimo, Cássio Loredano, Julia Kovensky e Paulo Roberto Pires, jogam luz sobre as características que se aplicam muito bem, e simultaneamente, ao procedimento artístico, em palavras e traços, de Millôr Fernandes.

Dentro do aparente caos e do evidente excesso de imagens em que se apresenta a obra gráfica completa de Millôr Fernandes, os curadores da exposição elencam alguns motivos mais comuns desde o início de sua carreira, como casamento, amor, sexo, relações entre homem e mulher, entre pais e filhos, sua implicância com médicos e psicanálise, dinheiro, velhice e morte, mitologia, a Bíblia, o Rio de Janeiro, a praia e o subúrbio (de onde ele mesmo veio):

Com o tempo e as conjunturas sombrias resultantes do golpe militar de 1964, vieram ainda a política, a violência do Estado, a ignorância, a televisão, a corrupção, o meio ambiente e os

* Mestre em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

atentados contra ele, a cidade, os crimes urbanísticos, a crueldade e as vítimas do capital. Porém, o maior dos seus temas é disparado o próprio Millôr, personagem muito cedo inventada e burilada a vida toda pelo cidadão Milton Fernandes, afinal confundido e anulado pela invenção, nela decalcado, colado e com ela absolutamente identificado (Loredano; Kovensky; Pires: 2016, 9).

Com a mesma profusão e difusão, esses elementos despontam também em suas formas escritas. Os textos do Millôr humorista, jornalista e escritor se abrem como caleidoscópios, multiplicando as imagens – tudo é muito e em pouco espaço. A dissimulada vagueza esconde a densidade e a precisão. A análise, intensa e consistente, está na síntese. O efeito estético parte do tensionamento dos elementos agrupados. Pressão é igual à força sobre área.



Figura 1 – Desenho com autorretrato para publicação na *Folha de S. Paulo* de 17/12/2000. Nanquim, hidrográfica e lápis de cor sobre papel, 21 x 29,6 cm. Fonte: *Millôr: obra gráfica*. São Paulo: IMS, 2016.

É essa a elaboração que vemos na seção “Em resumo” da revista *Pif Paf*. Lançada em maio de 1964, *Pif Paf* é considerada a primeira revista alternativa pós-golpe militar no Brasil (Kucinski: 2003). Anteriormente ao seu formato de revista, *Pif Paf* foi, de 1945 a 1963, seção produzida por Millôr Fernandes sob o pseudônimo “Emmanuel Vão Gôgo” nas páginas centrais da revista *O Cruzeiro*. Após publicação da matéria “A verdadeira história do paraíso”, de cunho polêmico frente aos dogmas religiosos e conservadores, Millôr Fernandes se desentende com o corpo editorial d’*O Cruzeiro* e, junto a demais cartunistas, humoristas e jornalistas, elabora o planejamento de *Pif Paf* como periódico independente. Durante três meses de existência, de maio a agosto de 1964, foram oito números publicados por Millôr Fernandes e demais colaboradores.

“Em resumo” é o lugar em que aparecem, de modo mais enfático e entrecruzado, dentro do universo da revista, os acontecimentos da época, a conjuntura política e social, as discussões profissionais, o contexto da arte, da cultura, questões filosóficas e pessoais. Graficamente, a seção ocupa um lugar de destaque. Em todos os números (exceto no número um, em que aparece na página cinco), ela se encontra na terceira página, a qual tende a ser a mais cobiçada por repórteres e anunciantes: é aquela que inicia a publicação, que tem grande visibilidade, pois está logo após a capa. Primeiramente, “Em resumo” assume o papel de editorial da revista – assinado sempre por Millôr Fernandes (“M. F.”), com exceção do número três, em que não consta assinatura –; entretanto, não há como traçar divisas dentro da *Pif Paf*, que se fazem de maneira sensível e confusa. No segundo número, M. F. define a seção como coluna: “e daqui, do alto *desta coluna*, eu lhe reafirmo”. Já a jornalista Lygia Rocha (2011) atenta para o caráter de crônica. Assim, as perspecti-

vas de procedimento adotadas na seção abrem espaço para além do circunstancial. A narrativa é breve, porém com fôlego, e concentra, a seu modo, a análise de seu tempo e de si mesma. Com a primeira pessoa explícita no texto, o personagem Millôr Fernandes – Millôr brasileiro, Millôr jornalista, Millôr escritor, Millôr humorista, ou Millôr apenas – também desponta desse emaranhado de palavras.

***En passant* – procedimento analítico-humorístico em “Em resumo”**

Embora coexistentes e fragmentadas, as análises de M. F. em “Em resumo” ganham em densidade e intensidade. Abaixo está reproduzido o texto da seção presente no número dois de *Pif Paf*. Com ele, ilustra-se a atmosfera abundante de imagens e compacta no procedimento literário. É uma narrativa enérgica e cumulativa, cuja estrutura, com muitas cisões temáticas e semânticas, possibilita uma leitura com ritmo próprio:

No momento em que escrevo, o sol esfria visível, ou melhor, sensivelmente, cai geada nos campos de Ipanema, a revolução prossegue, o país espera, vai ser sancionado o direito de greve e os cavalos estão nervosos: há eleições no Jockey Club. A câmara está revendo os acórdos com o Leste, De Gaulle vai rever alguns amigos do Oeste, o Marechal Estevão Taurino declara-se abatido diante da corrupção, coisa que já abatia Péricles no tempo de Aspásia, e daqui, do alto desta coluna, eu lhe reafirmo, marechal: “o homem é um animal corrupto!” Já a mulher, nem tanto, e quando o é, que bom? Morre Nehru deixando a Índia viúva, e no Nordeste, como os presos políticos são todos soltos por uma comissão que

viaja num avião Bonanza, o povo repete que, “depois da tempestade vem o Bonanza”, descubro de súbito, que a rua Bela tem, naturalmente, uma fábrica de produtos de beleza, e ouçam bem o que eu digo, amigas minhas em flor: quem cala consente e a falta de voz é a emoção do consentir. Maio se vai e chega junho, junho se irá trazendo julho e assim per omnia, enquanto a Coccinelle continua aparecendo nua em todos os jornais e JK declara, intimidado: “Terror não me intimida”. Arraes fala sobre sua administração, os bispos se reuniram, de modo que já temos a quem nos queixar, o Brasil vai receber mais alguns milhões da Aliança para o Progresso, milhões com os quais poderemos nos tornar independentes daquele movimento e regredirmos à vontade, e vai-se publicar o Livro Branco da Revolução, o que é muito prudente, em se tratando de um país de analfabetos. Imaginem se o livro fôsse escrito! Tem chovido, tem-se revirado o mundo, tem-se agitado esta dolorosa terra, trata-se crimes bárbaros como se fôsem partidas de futebol, o futebol se transforma em hecatombe, noticia-se desastres aéreos como se a fatalidade os regressasse, mas, como dizia o sujeito apunhalado nas costas: “Só dói quando a gente ri”. Eu, porém, que sou prudente, comprei um Kubitschek de quatro cavalos e agora só me falta a audácia dos largos galopes. Enquanto isso o Inquérito na Caixa Econômica prova que ela poderia ser tudo menos econômica, explodem bombas em Madri, além das sinistras do estádio de Lima, e amena, amena, encantadora e genial, só, no meio disso, sem explosões nem ódios, está minha especialmente estimada amiga Fernanda Montenegro, em Mary, Mary. Zarur, o profera, [sic] já não

mais profetiza, barbeiros e manicuras continuam a anunciar suas excelências profissionais nas páginas classificadas do “Jornal do Brasil” enquanto prossegue a luta para ver quem pode concorrer às eleições na pátria estremecida. No meio de tudo eu paro, pois, cansado e ferido, tenho que ir ao entêrro de um bom e grande amigo que ontem esticou as canelas. Falar verdade, esticou não só as canelas – em número de quatro – mas também as orelhas e um rabo. Amigo sim – o melhor do homem.

M.F. (Fernandes: 1964b, 3).¹

A primeira observação a ser feita é sobre a intertextualidade, um dos procedimentos responsáveis por atribuir ao texto seu caráter de densidade. Como o texto se quer um “resumo”, e em momento nenhum discrimina o que está se propondo a resumir, nota-se que o objeto a ser resumido é tudo e qualquer coisa que os olhos e as mãos alcancem, que despertem interesse e tenham relevância para quem resume. Em um único texto, apenas assinalando brevemente, M. F. resume o clima em Ipanema (a afirmação da geada na cidade do Rio de Janeiro aciona, ao leitor, um alerta sobre o caráter não factual do texto, ou antes, sobre o pacto de leitura a ser realizado), cita a “revolução” (golpe) deflagrada há pouco tempo pelos militares no Brasil, destaca inúmeros nomes de políticos, personagens de filmes, artistas, eventos trágicos, além de incluir expressões populares em jogos paronomásticos: *Bonanza*, seriado americano de faroeste, se insere no lugar do substantivo “bonança”.

¹ Todas as citações referentes ao “Em resumo” estão grafadas conforme o texto original, de 1964, e por isso não acompanham as normas do Acordo Ortográfico de 1990.

Ao relatar que será publicado o *Livro Branco da Revolução*, M. F. opera intertextualmente com o *Livro Vermelho*, obra que traz citações do líder comunista Mao Tsé-Tung. Em poucas palavras, faz relação de seu texto com outros textos (o intertexto se dá na citação indireta da obra de Mao Tsé-Tung, lançada também naquele ano de 1964) e elabora uma paródia (“Livro Vermelho” e “Livro Branco”). Ainda, muito oportunamente, gera críticas sociais, colocando ironicamente o Brasil em posição de país de analfabetos, e provoca o regime militar ao citar de modo implícito uma obra de caráter comunista. Não surpreende se passarem despercebidas ao leitor muitas referências.

Odília Carreirão Ortiga (1992) admite os textos de Millôr como circuitos de percepção e cumplicidade entre autor, texto e leitor, que se completam com o riso. O “modo” faz parte da relação do artista com o mundo, é um processo de recriação e montagem a fim de representá-lo artisticamente, por isso se faz tão importante reconhecer o contexto de Millôr para entender seu trabalho.

Segundo sua tese *O riso e o risível em Millôr Fernandes – o cômico, o satírico e o “humor”*, as práticas discursivas são quase idênticas nos três modos que serão vistos a seguir. Neles, Millôr monta e desmonta seus textos e imagens através da “ironia, paródia, intertextualidade, intratextualidade e contextualidade” (Ortiga: 1992, 83). O fator de diferenciação que Ortiga (1992) utiliza é a variação da distância do “eu” (no caso Millôr) com o “outro” (os motivos do riso) que aparecem nos textos, visto que em todos os modos há essa relação conflituosa do “eu” com o “outro”.

No modo *cômico* de Millôr, o objeto motivo de riso faz parte de um mundo “às avessas”, que acaba sendo divertido e suscita o riso de prazer ao ver que alguma coisa ou alguém se encontra, em

comparação conosco, “inferior”. Nele, há uma natureza humana contraditória, de dissonância e inversão, a qual se expressa em inúmeras formas de ironia. O *satírico* se baseia na relação ambígua de repulsa e de atração, negando e excluindo o “outro” que nos é estranho. Há vestígios de ódio e agressão: seu riso, de julgamento, é irônico e sarcástico. Uma de suas características é o uso de caricatura, paródias e jogos de palavras. Já o *humor*, para a autora, situa-se como o último modo encontrado em Millôr, o qual corresponde a “certa ruptura da distância crítica pelo envolvimento emocional de solidariedade – como mundo tristemente às avessas –, provocando o riso que ‘ri de si mesmo’ antes de rir de ‘alguma coisa ou alguém’” (Ortiga: 1992, 5-6). Nesse último, o “outro” é quase um “alter ego”, em que é possível haver uma relação de simpatia entre quem ri e o objeto de riso. Segundo a autora, esse modo é o mais reflexivo, ligado às questões metafísicas: “Se o cômico ajuda a ver o homem através do seu ridículo, e o satírico, a lutar contra todas as formas de opressão, cabe ao ‘humor’ dar uma outra dimensão à vida do homem, ensinando-o a viver” (Ortiga: 1992, 178).

A síntese-analítica ou a análise-sintética de M. F. não foge dos adjetivos; há uma ponderação para que suas escolhas reflitam o exame e a crítica. “Em resumo” acima (número dois) se refere à terra como *dolorosa* e à pátria como *estremecida*. Não raro o sentido de instabilidade (política, social, econômica) aparece nos demais textos. Junto, pode-se citar o tom de melancolia, nostalgia, até mesmo de morosidade e descrença – a oscilação ocorre rapidamente, tão rapidamente quanto a transição do trágico para o cômico, em procedimento de ruptura na expectativa de leitura, normalmente nos últimos trechos, como em “a revolução prossegue, o país espera, vai ser sancionado o direito de greve e os cavalos estão nervosos: há eleições no Jockey Club”.

O mundo às avessas também acima é explícito: “trata-se crimes bárbaros como se fossem partidas de futebol, o futebol se transforma em hecatombe, noticia-se desastres aéreos como se a fatalidade os regresses”. Há, nisso, subjetivamente, um envolvimento ético tanto do ponto de vista profissional (o que é notícia e o que não é) quanto da perspectiva de ser e estar no mundo. A perplexidade da inversão toma o sujeito, que para lidar com essa dimensão continua com o semelhante procedimento de quebra do tom grave via tom irônico e de humor: “mas, como dizia o sujeito apunhalado nas costas: ‘Só dói quando a gente ri’”.

Além da perspectiva do tropo retórico, a ironia é considerada tópico político. Seu funcionamento está condicionado ao contexto e à atribuição do caráter irônico nos mais diversos tipos de discursos – “atribuição” porque, nesse ponto de vista, a ironia “acontece”; ela não existe até que alguém interprete um discurso como tal. Como ela é vista “em uso”, em “cena social e política”, alguns fundamentos para que aconteça são “sua aresta crítica; sua complexidade semântica; as ‘comunidades discursivas’ [...]; o papel da intenção e da atribuição da ironia; seu enquadramento e seus marcadores contextuais” (Hutcheon: 2000, 19).

Atribuir a ironia, no contexto de “Em resumo”, implica aceitar seu pacto de leitura e estar inserido, de alguma maneira, naquela comunidade discursiva.² Expectativas, suposições e preconceções do indivíduo, assim elencadas por Hutcheon (2000), são formadas por distintos modos de apreender o mundo, isto é, como elementares na composição do sujeito. O compartilhamento ou justamente a

² Definição, para Hutcheon, de comunidades discursivas: “configuração complexa de conhecimento, crenças, valores e estratégias comunicativas compartilhados” (2000, 136).

diferença de repertório cultural, político e ideológico é fundamental para o efeito irônico. O processo comunicativo “alterado e distorcido”, via ironia, é simultaneamente disfarce e comunicação (Hutcheon: 2000). Seu caráter político na seção “Em resumo” – e na revista *Pif Paf* de modo geral – é indiscutível. A seção é um lugar em que esse narrador não só trabalha com o enredo, carregando consigo seu ponto de vista político e social, mas sobretudo é um espaço em que se coloca como personagem atuante.

A seguir, corroborando a leitura da ironia, melancolia, nostalgia e, especificamente no início deste “Em resumo”, impotência, quase como em simbiose com eventos cômicos e corriqueiros, temos:

ESCREVO tarde; já estamos em meio de 64. Deveria ter escrito há anos mas então eu não sabia nada. As golondrinas se enfunam, os exércitos se inflamam, lá de cima mamãe chama e há canários reunidos em mostra de mais de mil num pipilar sem conta dentro do Magazine Mesbla. Estão sendo todos expostos por seus donos, que acreditam que mais vale um canário na mão do que dois voando; alguns destes expostos, valem mesmo acima de cinquenta mil pratas. Em Londres, os Rockers passam a pregar bom comportamento e a ajudar velhinhas a atravessar as ruas, o que, se não é mais uma gozação, é uma tremenda desmoralização, o maiô só de calcinha vem aí firme e forte, o que não é lá muito firme nem forte é o que ele deixa a descoberto, ou seja, aquilo que Sérgio Pôrto chama de seio da família. Esta, contudo, continua marchando, com Deus e a Liberdade tendo sido vista agora penetrando na fronteira da Bolívia e se encaminhando para o Pacífico, cremos que em direção do Ganges, faz um

frio, brrrrr! de morte aqui na Guanabara, mas vocês [sic] precisavam ter estado comigo, brrrrrrrrrr!, ali em São Paulo, onde fui com Ziraldo, Fortuna e Sérgio Ricardo dar vexame na TV Record, e descubro que, no Brasil, a cada dia que passa há mais noção de dever por parte de todo mundo. Por exemplo, nós, os humoristas, humoristamos, e os generais agora realmente estão generalizando. Enquanto isso Goldwater é expulso de nossa seção Mundo Cão porque declarou que se opõe a qualquer espécie de segregação, o JB publica uma lista enorme de pessoas desaparecidas aqui na Guanabara, afirmando que somem mais de cem por dia, Ademar de Barros, apertadinho, declara que não há qualquer pressão contra sua ilustre e ilibada pessoa, em certos “Vou ali e volto já” há um “Nunca mais” implícito, o homem continua sendo o maior instrumento de sôpro e é só ler um pouco as memórias de Montgomery para descobrir que ele ganhou a guerra sozinho e que o exército inglês também era uma saudável esculhambação, enquanto que o governador atual desta esplêndida cidade-estados [sic] declara que Lacerda não está concatenando nenhum movimento civilista, pelo contrário até, vem aí armado da maior boa vontade para com o govêrno vigente. As autoridades que o revistem. No mais já passa do dia 15 e ninguém até hoje sabe se o Ato Institucional continua valendo, quem quiser que o teste, e a môça, seduzida, como de natural, pelo cunhado (que os estranhos pouca oportunidade têm de se tornar sedutores) diz que era menor, o cunhado vai e diz ao delegado que a môça tinha colaborado com afinco no seu intento (afinco e intento, eu não sou um sutil?) e que essa conversa de menoridade era

cartaz dela, essa môça eu conheço ela, doutor, nasceu em 1935, vai o juiz pede a certidão da môça, vai a môça e diz que não tem certidão não senhor, doutor, vem o juiz chama um dentista e manda examinar os dentes da môça e constata que a môça já tinha todos os dentes de sizo, [sic] vejam o que é a natureza! De modo que, em virtude dos constantes e aferidos eu ordeno que o referente somado fique confinado na forma prevista do ato compulsório e satisfatório do dito e repetido consumado fato. Em suma, meus amigos, o azar foi dela, se é que foi azar. E nada mais tendo a tratar eu me retiro, desejando apenas ao leitor, mais uma vez, que tudo vá de vento em pôpa, sobretudo a pôpa.

M. F. (Fernandes: 1964d, 3).

“Senhor M.F., queremos uma análise do governo militar.”

Alusões ao autoritarismo e ao conservadorismo são recorrentes em todas as edições. O “Em resumo” presente no número 4 da revista, integralmente citado acima, explora sensivelmente o contexto da ditadura brasileira em seus primeiros meses. Há, por exemplo, insinuações a hierarquias que, à época, já eram rígidas, tornando-se ainda mais tensionadas e austeras após o golpe. O núcleo familiar, a “família tradicional brasileira”, ganha lugar de destaque, várias vezes, como alegoria dessa sociedade. Além do trecho acima, há outros excertos extraídos de demais edições de “Em resumo” que contribuem para a formação dessa rede de significantes comprimidos e difusos:

vai ser votado o direito de greve, a família continua marchando, agora em Belo Horizonte, com Deus, a Liberdade e diversas outras utopias (Fernandes: 1964a, 5; grifo meu).

Em Niterói, o deputado Lucas de Andrade agride a socos e pontapés parte da comissão que não elegeu sua filha miss, a polícia feminina Carioca continua pouco polícia e nada feminina, *a família – carregando sempre aquelas que lhe são, ai!, familiares – continua marchando Brasil afora, segundo os observadores passando agora por Bagé e caminhando para o interior de Mato Grosso* (Fernandes: 1964c, 3; grifo meu).

Note-se que, acima, M. F. se vale do nome dado a essas manifestações “com Deus pela liberdade” e complementa, de forma irônica, com “e diversas outras utopias”, reforçando sua observação: é uma luta vazia. Os Atos Institucionais, como ameaça, cerceamento e arbitrariedade, ganham espaço no resumo; as bases jurídicas para legitimar as ordens e decisões militares estavam assentadas: “quem queria caçar esquerdistas podia agora fazê-lo dentro da máquina do Estado” (Gaspari: 2002, 253).

Simultaneamente ao “humoristar” dos humoristas, há o exame da “generalização dos generais”, e no “balanço geral” daqueles dias constavam igualmente prisões, torturas e cassações, ações vistas como necessárias na contenção do “avanço comunista”. Não é necessário que M. F. afirme mais do que “o JB publica uma lista enorme de pessoas desaparecidas aqui na Guanabara, afirmando que somem mais de cem por dia”, para depreender o sentido de denúncia que igualmente havia nos “resumos”.

Enquanto escrevo os generais estão jantando em casa de Leão Gondim de Oliveira, diretor da revista O Cruzeiro, de cuja honestidade a cidade fala, no máximo, com discrição. É um sinal de que a revolução tem fome de glória, sede de prazer,

gosta de revistas em quatro côres, e, na hora da sobremesa, não se importa com o bicho da goiaba. É uma prova também da extrema ignorância dos líderes revolucionários até mesmo em matéria de gastronomia. Jantar por jantar os do Zé Pedroso eram muito felhores [sic]. Desonestidade por desonestidade a do Zé Pedroso era muito mais inofensiva. Por outro lado começa a desaparecer o já parco sorriso da face do Presidente pois é impossível não reconhecer que o país vai mal. A inflação, mais terrível do que nunca, torna difícil a vida do rico e miserável a vida do pobre. Uma instabilidade social e moral permeia todos os nossos gestos e atitudes. Eu, por exemplo, aqui, há anos, esperando uma negociata que não vem, já estava mesmo disposto a qualquer negócio quando a inflação tornou inviável até mesmo a improbidade. No mais prossegue a guerra fria e quente em tôda parte, o papa continua a exortar o mundo com um palavreado que nem eu entendo quanto mais o mundo que é muito mais ignorante do que eu, e, em sua única frase audível, diz que “a verdade é sagrada e jamais deve ser traída”, o que, fica evidente, é uma mentira; a justiça inglêsa condena como adúltero um homem de 81 anos de idade (o que não é só uma indecência, é também um recorde) e o govêrno Castelo Branco parece especialmente empenhado em salvar do incêndio todo o rebotalho do PSD. Que a terra lhe seja leve. Eu, porém, que sou rendeiro, fico observando a marcha do sol cada dia mais quentinho, as Casas da Banha continuam sendo “uma família a serviço do polvo”, e os americanos mandam brasa lá no Vietname do Norte, dizem que é por via das eleições. Se êles não bancam os machões, o pessoal todo, em outubro, vota no Água Dourada, tradução de Goldwater para os mais ignorantezinhos. No mais

um deputado prevaricador levantou-se e disse ao outro que sem revólver não era possível lhe responder – com um revólver, sim, dar-lhe-ia uma resposta à queima-roupa, Portugal continua a ser o país mais português do mundo, vão aumentar mais uma vez os ônibus, os bondes, os trens, os helicópteros e as cracatuas, o papa volta a falar e declara que “a verdade é sagrada e jamais deve ser traída”, o que, fica evidente, é uma repetição maquinal, e que conforme eu previra Ike errou mesmo na estratégia final da Segunda Guerra Mundial (me refiro à de 1945). Devia ter chegado ao Reno e ocupado o Rhur, nos começos do inverno de quarenta e quatro. Não foi pras cabeceiras, como ficou assentado na reunião que tivemos, eu, êle e Montgomery e o resultado foi mais alguns meses de lutas e mais alguns milhares de vidas perdidas. Mas que são vidas perdidas senão a glória e a honra do generalato? Mais cruzeiros na terra, mais estrélas no peito e no céu

M. F. (Fernandes: 1964e, 3).

Acima, lemos o “Em resumo” presente no sétimo número de *Pif Paf*, aqui o último selecionado para dar conta de nossas observações. É também um dos mais interessantes na perspectiva que não somente envolve M. F. na voz da primeira pessoa do singular como também autor-referencia o conflito de sua saída da revista *O Cruzeiro* e os personagens envolvidos nele. Millôr Fernandes, antigo colaborador de *O Cruzeiro*, após publicar “A Verdadeira História do Paraíso”, sátira bíblica de Adão e Eva, foi rechaçado no editorial da revista, justamente pelo conteúdo considerado imoral e ofensivo. De uma só vez, Millôr ataca o governo e Leão Gondim de Oliveira, então diretor de *O Cruzeiro*. Enfatizar o nome de Gondim de Oliveira e seus vínculos com a ditadura, por meio de metáforas como “os generais estão jantando em casa de Leão Gondim

de Oliveira” e “a revolução gosta de revistas em quatro cores”, parece sustentar sua posição contrária às atitudes conservadoras e arbitrárias tanto do diretor quanto dos generais e, ao mesmo tempo, “alfinetá-los”.

A divagação, ou melhor, a rápida passagem de um assunto a outro, costurados justamente pelo caráter do breve, faz com que um número maior de alvos seja projetado e acertado. Além dos citados anteriormente, M. F. insere o Papa, à época Paulo VI, considerando suas posições como automáticas (“maquinais”), e concebe a avaliação de que o sorriso do presidente já some frente à situação no país, que vai mal, instável, como pontuado em outro “Em resumo”. Para “comprovar” tal instabilidade, M. F. faz um relato pessoal, implicando-se emocionalmente na narrativa e alcançando um efeito humorístico. Como narrativa, “Em resumo” contempla variadas situações, fictícias ou não, algumas banais, sendo tratadas seriamente, e outras sérias, sendo apresentadas banalmente, de modo a desestabilizar todos os sentidos. Os disparates têm função – até mesmo dizer que Portugal continua sendo o país mais português do mundo. O excesso e o acúmulo, junto da ironia, paródia, intertextualidade, intratextualidade e contextualidade, observadas por Ortiga (1992), é procedimento. A estratégia irônica, de desestabilização do cenário e do discurso, que ganha maior destaque na seção, é sobretudo um modo de se colocar enquanto agente político.

Entende-se que, por trás de suas sínteses, há extensas análises de alguém empenhado em uma leitura do mundo. É um método de reduzir ao máximo essa realidade intrincada, não a organizando, mas sim a mantendo emaranhada e caótica. Millôr Fernandes mesmo desloca e brinca com os termos “análise” e “síntese”, como mostrado nos desenhos aqui reproduzidos. A totalidade difusa e complexa é costurada de modo que o efeito seja uma narrativa ainda difusa, aparentemente simplista, que encobre sua complexidade.



Figura 2 – Desenho com autorretrato, s.d. Nanquim, hidrocor, lápis de cor e colagem sobre papel, 21,1 x 29,6 cm. Fonte: *Millôr: obra gráfica*. São Paulo: IMS, 2016.

Millôr Fernandes trabalha com as possibilidades da linguagem e do mundo ao redor (“que enredo!”). Explorando estruturas e recursos literários e jornalísticos – todos dentro do grande arcabouço da língua –, ele potencializa a característica polissêmica da linguagem escrita e visual. Seus textos são permeados “de técnicas de montagem e colagem de textos; e, sobretudo, do diálogo ambivalente, instaurado pela ironia entre o que se diz e o que se quer dizer” (Ortiga: 1992, 215). Se, em um primeiro momento, a dispersão não configura precisão, retomemos os resumos de M. F. para rever a potência existente no difuso comprimido.

Referências

- FERNANDES, Millôr. “Em resumo”. *Pif Paf*, Rio de Janeiro, n° 1, p. 5, mai. 1964a.
- _____. “Em resumo”. *Pif Paf*, Rio de Janeiro, n° 2, p. 3, s.d. 1964b.
- _____. “Em resumo”. *Pif Paf*, Rio de Janeiro, n° 3, p. 3, jun. 1964c.
- _____. “Em resumo”. *Pif Paf*, Rio de Janeiro, n° 4, p. 3, jul. 1964d.
- _____. “Em resumo”. *Pif Paf*, Rio de Janeiro, n° 7, p. 3, ago. 1964e.
- _____. *A entrevista: Millôr Fernandes fala à revista Oitenta*. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários*. São Paulo: Edusp, 2003.
- LOREDANO, Cássio; KOVENSKY, Julia; PIRES, Paulo Roberto. “Erótico e preciso”. *Millôr: obra gráfica*. São Paulo: IMS, 2016.
- “O Pif Paf – quarenta anos depois”. In: *Pif paf Quarenta anos depois: coleção fac-similar das 8 edições da revista Pif Paf de Millôr Fernandes*. Rio de Janeiro: Argumento, 2005.
- ORTIGA, Odília Carreirão. *O riso e o risível em Millôr Fernandes: o cômico, o satírico e o “humor”*. Tese de doutorado em Literatura. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 1992.
- ROCHA, Lygia Maria Silva. *Pif Paf: o jornalismo que ri – uma análise do campo jornalístico a partir da imprensa alternativa brasileira*. Dissertação de mestrado em Jornalismo. Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Florianópolis, 2011.

Resumo

Este ensaio busca abrir caminhos para a compreensão do procedimento crítico que sustenta o trabalho literário, jornalístico e humorístico de Millôr Fernandes na seção “Em resumo”, presente em todos os números da revista *Pif Paf* (1964). “Em resumo” se configura como um texto operado a partir de montagem, acúmulo e cisões temáticas, muitas vezes abruptas, sob o ponto de vista de M. F., que se coloca como participante, observador e narrador dos acontecimentos da época, da conjuntura política e social, das discussões profissionais e do contexto da arte e da cultura. Amparado pelos estudos de Ortiga (1992) sobre as práticas discursivas de Millôr Fernandes, que incluem ironia, paródia, intertextualidade, intratextualidade e contextualidade, esta análise propõe que o procedimento de Millôr Fernandes na seção funciona como uma síntese-analítica ou como uma análise-sintética dos acontecimentos do mundo. Sua totalidade complexa e condensada é costurada de modo que o efeito seja uma narrativa difusa, aparentemente superficial, que disfarça a camada mais profunda, precisa e analítica do texto.

Palavras-chave: Millôr Fernandes; revista *Pif Paf*; seção “Em resumo”; análise crítica; procedimento literário.

Abstract

This article aims to open paths for the understanding of the critical procedure that supports Millôr Fernandes’ literary, journalistic and humorous work in the section “Em resumo”, present in every edition of the *Pif Paf* magazine (1964). “Em resumo” is configured as a text operated by means of montage, gathering and thematic divisions, often abrupt, from the point of view of M. F., who stands as a participant, observer and narrator of the events of the time, of the political and social conjuncture, professional discussions and the context of art and culture. Supported by Ortiga’s (1992) studies of Millôr Fernandes’ discursive practices, which include irony, parody, intertextuality, intratextuality and

contextuality, this analysis proposes that Millôr Fernandes' procedure in the section functions as an analytical-synthesis or as a synthetic-analysis of world events. Its complex and condensed totality is tied together so that the effect is a diffuse, apparently superficial narrative that disguises the deeper, more precise and analytical layer of the text.

Keywords: Millôr Fernandes; Pif Paf magazine; section “Em resumo”; critical analysis; literary procedure.

ENTREVISTAS

CONVERSAS DO *CAMPUS* COM A CIDADE

ANA MARIA GONÇALVES

“Meu livro foi minha busca também, por construir uma identidade de uma história que me foi negada, a história dos negros no Brasil”.

A escritora Ana Maria Gonçalves nasceu na cidade de Ibiá, Minas Gerais, em 1970. Mudou-se para a cidade de São Paulo, onde trabalhou como publicitária durante treze anos até conhecer a Bahia de Jorge Amado e fixar residência na Ilha de Itaparica. É na Bahia que a ex-publicitária se descobre ficcionista. Sua relação com a literatura é anterior ao sucesso, iniciada aos oito anos de idade ao “roubar” os livros da estante de sua mãe. É autora dos romances *Ao lado e à margem do que sentes por mim* (2002) e *Um defeito de cor* (2006), e das peças para teatro *Tchau, querida!* (2016), *Chão de pequenos* (2017) e *PretOperItamar – O caminho que vai dar aqui*, musical em homenagem ao cantor e compositor Itamar Assumpção (1949-2003), seu primeiro texto para teatro a ser encenado, de cuja dramaturgia Ana Maria é responsável junto com a diretora Grace Passô.

O trabalho de escrita do romance *Um defeito de cor* (2006) durante cinco anos a projeta na cena literária brasileira, concedendo ao livro de 951 páginas, segundo Millôr Fernandes, o título de o “livro mais importante da literatura brasileira do século XXI”. Ana Maria Gonçalves relata que, nesse processo de escrita e reescrita da obra, sua inspiração foi “escrever um livro que retratasse sua história como mulher negra, a história não contada dos negros no Brasil”. A narrativa epistolar e de formação da protagonista Kehinde, sua migração entre África e Brasil, assim como seus deslocamentos dentro

do território brasileiro à procura de seu filho Omotunde conduzem o leitor nessa viagem secular pela história da escravização de nossos ancestrais sequestrados do continente africano.

Concedida a **Cíntia Acosta Kütter**,* esta entrevista permitirá à leitora e ao leitor conhecerem um pouco mais sobre a autora, seu processo criativo, suas influências, seus projetos futuros e a imagem da menina de açúcar que povoou o imaginário de Ana Maria Gonçalves na criação de Kehinde, personagem de *Um defeito de cor*.

* Professora adjunta do Curso de Letras da Universidade Federal Rural da Amazônia (UFRA).

Cíntia Acosta Kutter – *Quem é a Ana Maria? De onde ela vem? Não a Ana Maria Gonçalves, autora de Um defeito de cor, mas a Ana Maria. Quais são suas origens?*

Ana Maria Gonçalves – Nasci em Ibiá, no interior de Minas, uma cidadezinha que devia ter não mais que doze, quinze mil habitantes. Toda a minha família era de lá, tanto paterna quanto materna. Cresci num ambiente de família mineira “católica apostólica romana do sagrado almoço de domingo, na casa da avó” e toda aquela coisa. Por ser uma cidade pequena, não tinha muito para fazer, brincava muito na rua como qualquer criança normal. Mas a literatura sempre me chamou muito a atenção e me provocou muito desde cedo, porque minha mãe era leitora, uma leitora voraz. Era não, ainda é, graças a Deus! Minha mãe era aquela mulher que quer ver além das montanhas. E isto para ela era literatura: ver além daquela paisagem. Ibiá era uma cidadezinha realmente ali, no vale, baixa, cercada de montanhas, e mamãe é uma mulher muito inteligente, muito sagaz. Acho que foi a partir da literatura que ela saía dali, daquele sufocamento entre montanhas, talvez. Desde muito cedo, me lembro de mamãe varrendo a casa com um livro numa mão, mexendo panela com um livro na outra e chamando a gente para ler. Sou a filha mais velha, tenho um irmão, que é três anos mais novo, e uma irmã, que é dez anos mais nova, então era mais a mim que ela chamava naquela época. Pequena, me lembro dela lendo alguma coisa, eu reclamando querendo brincar, e ela: “Não, escuta aqui, escuta aqui”. Ela tentava me convencer de que a literatura era mais interessante do que o que eu queria brincar, e era! Todos os momentos de lazer que lembro com minha mãe, desde pequena, eram com a gente lendo na cama. Fora os afazeres dela – ela era costureira –, o momento em que a gente lia era um momento nos-

so, de lazer e de leitura. Para mim livro sempre foi isso. Eu me lembro de que, quando comecei a ler – não fui nenhuma menina precoce –, ela falava: “Me conta a história que está aí. A letrinha se parece com o quê?” As letras. Lembro que eu pegava o livro só com o bloco de texto mesmo e contava a história para ela. “Mãe, mas de que é esse livro?”. Ela me falava que o livro era, sei lá, *Crime e castigo*: “É sobre um homem que matou o outro, mas ele não quer ser punido. Me conta essa história”. Me fazia abrir o livro e eu contava a história para ela, da minha cabeça, achando que era o que estava escrito ali, enquanto ela ia meio que guiando, dando pistas. Foi uma questão muito mais de estimular a imaginação do que de aprender a ler.

Cíntia – *E quanto ao aprendizado na escola?*

Ana – Quando fui para a escola, eu era daquelas que ia para a biblioteca. Não sei como é hoje. Pelo menos nas bibliotecas que frequento atualmente, a gente pode entrar dentro da biblioteca. Mas lá em Ibiá, naquela época, não podia. Era a bibliotecária que entregava os livros. E ela entregava os livros apropriados para minha idade. Lembro que eu olhava aqueles livros cheios de desenho, com vinte páginas, sentava no chão, encostada no balcão, lia e gritava: “Acabei, acabei, acabei!”. Um dia, a mulher encheu o saco e falou: “Não tem mais livros para você aqui”. Isso aconteceu sete ou oito meses depois de eu começar a ler. Voltei para casa e contei para minha mãe, que me disse: “Leia os meus, se é o que você quer”. Ela arranhou os livros na estante e falou: “Lê tudo o que alcançar”. Alcançar fisicamente!

Cíntia – *Como disse o Mia Couto, tu tinhas a própria poesia dentro de casa.*

Ana – Verdade! Os livros não eram muita coisa. O dinheiro dela era pouco. Lembro que chegavam aqueles caixeiros-viajantes em casa para vender livro. Eles passavam a cada quinze ou vinte dias, porque não tinha livraria.

Cíntia – *Aqueles que vendiam enciclopédias e a revista Amiguinho?*

Ana – Exatamente! Eu tinha todas essas enciclopédias. Lembro que essas coleções que ela assinava ela deixou mais embaixo nas prateleiras. Coisas que ela achava que eu entenderia tranquilamente, eu li. Nessa época, ela gostava muito de livro de mistério, então li todos os livros com Sherlock Holmes e os de Agatha Christie.

Cíntia – *Os clássicos do mistério.*

Ana – Exatamente! Mas me interessava muito a coleção do Jorge Amado, que ela mantinha na última prateleira que eu não alcançava. (risos)

Cíntia – *(risos) Não era por acaso que tu não alcançavas!*

Ana – Exatamente! Eram uns livros de capa dura, vermelha, com uma encadernação bonita com letras douradas. Eu me lembro de todas essas coisas lá em casa e de quando comecei a ler escondido. Com oito anos, estava lendo escondido as coisas que não podia. Lembro que, à noite, ia pegar os livros para ela não ver. Arrastava a cadeira, subia e, no escuro, sem acender a luz, passava a mão e pegava o livro que tinha a lombada mais grossa, que é a que eu demoraria mais tempo para ler e me arriscaria menos. Assim li quase tudo que quis.

Até o dia em que comecei a ler *O exorcista* (risos). Os livros do Jorge Amado abriram para mim um outro universo, porque era a primeira coisa de literatura brasileira que me pareceu séria, adulta!

Cíntia – *Jorge Amado aos oito anos de idade?!*

Ana – Sim, ler *Capitães da areia* para mim foi um choque porque, em Ibiá, apesar de ser uma cidade pobre, não tinha órfão, não tinha criança de rua abandonada, não existia isso no meu universo. Então, minha mãe falou: “Olha, os livros servem para isso. Esse outro universo, esse além das montanhas de Minas!” Com *O exorcista*, senti o poder do livro, porque o li morrendo de medo! Eu li à luz de velas! Não queria acender a luz para minha mãe não ver a luz escapulindo pela porta. Lembro que eu podia ler até quinze para meia noite. Isso ela permitia todo dia, mas às vezes o livro estava tão bom, que eu apagava a luz, esperava-a dormir e acendia a vela. Minha mãe tinha feito a mesma coisa na casa dela (da minha avó), só que com lampião. Ela falou: “Quando eu acordava de manhã, tinha que explicar o porquê de ter gastado todo o óleo do lampião”. O óleo do lampião era contado para eles, e ela gastava para ler! Ela falou que, então, foi trabalhar para ajudar a pagar a conta da luz da leitura dela. Eu lia à luz de velas! Voltando a *O exorcista*. Quando o li, fiquei apavorada e queria ir dormir no quarto dela. Tive que contar o que estava acontecendo e ela falou: “Ó, te falei que era para pegar só o que você alcançava, né? Você me desobedeceu e acho que não vai voltar atrás. Leia o que quiser, mas assumo isso. Você não vai dormir no meu quarto!” Durante três meses, pegava meu colchão, ia para a porta do quarto deles e ficava ali, mas ela não deixava. “Assuma suas leituras, assumo o que você está lendo”, ela dizia. Foi assim que

tomei gosto pela leitura. Aos nove anos, saímos de Minas, porque meu pai trabalhava na Nestlé e foi transferido para Porto Ferreira, no interior de São Paulo. De lá vim para São Paulo fazer faculdade, cursei publicidade, sempre lendo muito, mas profissionalmente. Nunca tinha pensado na literatura como profissão.

Cíntia – *Nesse período, você já pensava em escrever?*

Ana – Realmente, nunca tinha pensado em escrever. Comecei a escrever mesmo, quando surgiram os blogs. Acho que fui da primeira leva de blogueiras no Brasil, em 1999, 2000 e 2001. Eu estava procurando com isto – o blog – uma ferramenta de marketing para usar na agência, não tinha nada a ver com literatura. Comecei a colocar uns escritos de ficção, as pessoas começaram a gostar. Só que, numa determinada época da minha vida, em que eu já estava trabalhando há treze anos com publicidade, falei: “Cansei!” Estava trabalhando muito, muito, muito. Eu era uma das sócias da agência e trabalhava muito, 16, 17, 18 horas por dia. Então, falei: “Não quero mais isso, vou procurar outra coisa para fazer”. E aí vai toda aquela história que conto no prólogo de *Um defeito de cor*: quando você procura uma coisa e acaba encontrando outra. Tudo o que está no prólogo é verdade, menos o tal do manuscrito – que é o que muita gente me pergunta também. Tem gente, inclusive, que começou a fazer a dissertação sobre o tal do manuscrito, e eu falei: “Gente, o manuscrito não existe, é invenção minha. Desculpa!” (risos).

Cíntia – *Mesmo com os livros de Jorge Amado longe das tuas mãos lá na estante da tua mãe, na vida adulta é ele quem te chama para a Bahia, certo?*

Ana – Tem isso no livro, a Bahia, esse chamado. Acho que é essa a minha história, basicamente. Alguém tão apaixonada por contar histórias, por literatura, a ponto de abandonar tudo! Eu tinha uma empresa, eu tinha um casamento, eu tinha uma casa, eu tinha tudo aqui em São Paulo e, na hora em que veio esse chamado, fui embora para Itaparica, e o resto que se ajeite (risos). Foi um retorno de Saturno aos 29, o perfeito retorno!

Cíntia – *Que ótimo que tu fizeste esse retorno, porque sem ele a Kehinde não teria nascido!* (risos)

Ana – (risos) É verdade!

Cíntia – *Em certa entrevista, você afirmou não ser uma escritora, assim como a moçambicana Paulina Chiziane, mas uma contadora de histórias. Por que você prefere não se “encaixar” nessa nomenclatura?*

Ana – Reescrevi *Um defeito de cor* dezenove vezes. Foi um trabalho braçal, literalmente. Nas primeiras cinco versões, não conseguia achar a voz do livro e falava: “Não está encaixando essa coisa”. Ele estava escrito em terceira pessoa. Não sei, não era aquela história, sabe? Até o dia em que falei: “Deixa eu experimentar passar isso aqui para a primeira pessoa”.

Cíntia – *Ainda não era aquela carta...*

Ana – Não era, não era essa história, ou seja, era a mesma história, mas era uma outra coisa. Uma literatura distante, fria...

Cíntia – *Aquele ser onisciente observando e não sentindo?*

Ana – Exatamente! Falei: “Não é isso que quero, preciso entrar mais nessa história”. Na hora que comecei a escrever o texto em primeira pessoa, veio na minha cabeça a voz da minha avó, a mãe do meu pai contando a história, e falei: “É isso! É essa contação de história que eu quero”. Eu gosto de história! Quero saber o que vai acontecer, fico elaborando mil hipóteses na minha cabeça sobre o que acontece em seguida, o que não acontece. Então, eu falei: “É isso que eu quero! Quero escrever histórias, quero contar histórias”. O livro para mim tem uma voz, tem que ter. Qualquer história para mim é uma voz. Tenho que ouvir essa voz me contando a história e transcrever. Por isso me sinto uma contadora de histórias e, depois disso principalmente, entendi que não é só o suporte livro que me interessa. Estou escrevendo para teatro, cinema, TV e vi que não faz diferença nenhuma a ferramenta, o suporte, para contar essas histórias. Ao invés de ficar colocando roteirista, dramaturga, escritora, prefiro contadora de histórias, em qualquer que seja a ferramenta.

Cíntia – *Você afirma que a pesquisa que deu origem à obra Um defeito de cor (2006), inicialmente, trataria da Revolta dos Malês (1835), mas, conforme a pesquisa tomava forma, acabou desviando para outro objetivo, que resultou no romance. Qual foi o ponto crucial durante a pesquisa que te encaminhou para esse outro viés?*

Ana – Acho que foi também minha formação e minha descoberta como mulher negra. A construção de identidade como mulher negra está ali! Antes desse livro, isso era algo que não permeava meu comportamento, minhas atitudes. É algo que a gente não para para

pensar. Minha mãe é negra, meu pai é branco, mas minha mãe é aquela negra muito mais clara que eu, filha de uma família de oito irmãos. Tenho tios desde retintos até minha mãe, que é a mais clara. Mais clara que eu, de olho verde, mas cabelo pixaim. Não havia na minha casa essa discussão, nem em família, nem em nada. O meu livro foi a minha busca também, por construir uma identidade de uma história que me foi negada, a história dos negros no Brasil. O que me encantou inicialmente foi a história dos Malês, por causa do livro do Jorge... O chamado (risos). Nunca tinha ouvido falar dessa revolta e achei que ninguém tinha ouvido falar, porque aqui no Sudeste a gente não estuda a rebelião Malê. Eu nunca tinha estudado. Citavam nos livros uma rebelião escrava ou outra, mas uma coisa assim, que não tinha a ver. Quando comecei a pesquisar a rebelião Malê, instigada pelo livro do Jorge Amado, abriu-se um universo. Eu vi que, a partir dali, havia uma finalidade, que era acabar com a escravidão, pelo menos naquele espaço. Passei a estudar a história da escravatura a partir do momento em que ela é questionada, em que ela é colocada em xeque. Acho que ela deve ser estudada a partir daí: Por que ela está sendo questionada ali? Quais são os elementos que dão uma rebelião? O que não se suporta mais? O que tiveram que suportar? E comecei a pensar. Quando cheguei à Bahia, achei que ia encontrar pouco material, mas achei muita coisa, muita, muita! Lembro que ia para a biblioteca da UFBA, dava uma olhada nos livros, depois consegui ter acesso a alguns arquivos e vi que havia muito material. Quando surgiu a figura da Luísa Mahin, me perguntei: “Que mulher é essa?”. Uma escrava sendo contida como uma mulher e tida como líder de uma rebelião muçulmana é algo impensável até nos dias de hoje. Qual é o contexto que torna isso possível? Era aquele contexto. Então, me encantei pela figura dessa

mulher e tentei ir atrás dela. Não encontrei nada que remetesse especificamente a Luísa Mahin, a não ser nos escritos do Luís Gama, mas historicamente não existe nada sobre ela. Tentando achá-la, achei toda essa outra história e falei: “Isso não deve ficar de fora”. Principalmente porque me encantou ali a história das mulheres num contexto de escravidão, que é uma história que não, ou raramente, tinha sido tocada na literatura brasileira, e tocada a partir de uma extensão que não me satisfez. Então, falei: “Quero escrever o livro que eu queria ler sobre aquele assunto”. O livro que eu estava procurando não existia. Falei: “Então, vamos escrever!”

Cíntia – *Nesse romance, você apresenta ao leitor uma protagonista negra africana que, ainda muito jovem, perde toda e qualquer referência de família, cultura e religião, passa por inúmeras adversidades na idade adulta, findando em 89 anos de história. Como foi o processo de criação da personagem Kehinde? Quais foram suas inspirações e influências para criá-la?*

Ana – A única coisa que eu tinha ali como ponto de partida era a escravidão, considerando, por exemplo, que eu não tinha a menor ideia de como se fazia pesquisa, já que trabalhava em publicidade. Durante dois anos, só li e tomei notas. Lembro que tomava notas, mas não anotava o livro, não anotava a página do livro, não anotava coisa alguma. E, quando precisava daquela informação, não tinha a menor ideia de onde tinha tirado. Mas essa história estava ali, entranhada na minha cabeça, principalmente de onde é que surgiu a Luísa Mahin. Falei: “Vou ter que fazer essa pesquisa mais ou menos de novo, com as coisas que li”. E me lembrei de que alguns livros tinham sido mais usados – que são os livros que coloco na bibliografia. Reli

todos esses livros, procurando as anotações que tinha feito. O meu caminho de leitura partiu dali e acabei me achando. Teria sido uma pesquisa perdida durante dois anos, porque só li e não sabia onde, não anotava as informações, não sabia onde é que eu tinha lido as coisas. Não havia feito pesquisa na faculdade, não passava pela minha cabeça fazer mestrado, nem doutorado, nem nada, mas falei: “Mas estou fazendo ficção, isso não me interessa”. A única coisa sólida que eu tinha como ponto de partida era o que o Luís Gama falava dela. Acho que apenas dois parágrafos de uma carta, na autobiografia dele, e dois poemas... trechos de dois poemas. Isso era o que eu tinha. Foi daí que peguei a descrição dela, a informação de que ele tinha um irmão, que depois ele nunca mais cita, e falei: “Esse cara morreu!”. Tive que matá-lo, entendeu? Porque ele cita que lembra desse irmão na infância e depois nunca mais fala dele. Foi a partir daí, a partir desses escritos do Luís Gama. Como eu sabia de onde queria partir, reli tudo que já tinha lido e fiz uma pesquisa mais aprofundada em jornais e revistas de época. Queria saber, mas não existia absolutamente nada sobre a Luísa Mahin. Nem prova de existência dela se tem! Pode ter sido um fruto da cabeça do Gama, e eu adoro que seja, adoro essa história! Que ela seja o fruto da cabeça de um filho que perdeu a mãe muito cedo e teve que reinventar essa mãe! A mãe dele não foi uma mulher qualquer. “Ela só me abandonou porque teve que se sacrificar por uma causa maior, virando heroína e dona de uma revolução”. Era essa a ideia que eu tenho, e parti deste princípio: ela é uma invenção de Luís Gama, que pode ter se apropriado de lendas que já existiam em torno dela, ou a partir dele essas lendas se propagaram. Não tem comprovação de nada! Converso com vários historiadores e eles falam: “Poxa, que felicidade a tua de poder escrever sobre ela a partir do ponto de vista da ficção, porque nós

estamos de mãos atadas, não existe nenhum documento que prove a existência dela, que ela realmente existiu”.

Cíntia – *Será que algum documento que pudesse comprovar a existência dela estivesse entre os que foram queimados pelo Rui Barbosa?*

Ana – Talvez. Não se sabe. Mesmo assim, a única coisa que João Reis encontrou é uma citação: “uma mulher chamada Luísa foi deportada de volta para a África depois de uma rebelião de 37”, algo do tipo. Mas só Luísa, não fala mais nada, ou seja, a única vez em que esse nome é mencionado naquela época é essa Luísa que aparece nos documentos. Não existe absolutamente mais nada. Inclusive se questiona, por exemplo, a própria identidade do Gama! Fala-se “X” tese, mas não se prova absolutamente nada. Fala-se que esse nem era realmente o nome dele. E a partir desse “nem é o nome dele”, você perde o rastro de quem ele realmente era, de quem era essa mulher. Ou seja, ele poderia ter outro nome, com outra filiação, mas não tem. Eu falei: “Então, como vou preencher isso?” Vou preencher com gente que viveu na época em que, presumivelmente, ela viveu, nos lugares onde ela, provavelmente, viveu, fazendo as coisas que ela fazia. Fui para os jornais procurando anúncios de venda de escravos, vi que aquilo era uma fonte maravilhosa. Aquelas histórias... lembro que, às vezes, eu lia, ficava imaginando aquela escrava e vinha todo um outro contexto na cabeça. Por exemplo: “escrava de tonso não raspado”. Eu falava: “Gente, o que é isso?” Você vai pesquisar e encontra: “de tonso não raspado” é que tem aquela carequinha de padre. Então, aquilo é “de tonso”, e não raspado é quando cai naturalmente. Eu falei: “Por que o cabelo de uma mulher cairia naturalmente?” E tinha várias escravas de tonso não raspado. Eu falei: “O que será isso?” Você vai entender

que elas eram vendedoras de quitutes quentes. Elas colocavam o tacho quente na cabeça, o cabelo caía e nunca mais nascia. Quando você aprende a ler esses anúncios, você aprende a ler a vida da pessoa, ou seja, uma escrava de tonso não raspado só poderia ser uma vendedora de quitute quente, que fritava os bolinhos na rua, colocava o tacho quente na cabeça e saía para vender. Tinha essas dicas nos anúncios, e eu ia “viajando” (risos). É isto, um quebra-cabeça de mulheres. Cheguei a reunir uns quatrocentos anúncios e algumas cartas, principalmente cartas de alforrias, processos que escravos abriam contra senhores, anúncios de venda e de comunicação de fuga. Havia ali uma série de documentos. A partir daí, fui traçando essa pessoa, essa mulher que me interessava nesses determinados locais.

Cíntia – *Pensando nas personagens femininas que atravessam a história de Kehinde, desde a avó, passando pela sinhazinha e Titilayo, como você enxerga a posição e/ou presença das mulheres negras no Brasil e no mundo em tempos de feminismo e sororidade?*

Ana – É uma pergunta ampla. Até ali talvez, nesse contexto de escravidão, podemos ver laços mais fortes de sororidade tendo que se formar por uma questão de sobrevivência mesmo, vendo você mesma falando quantas mulheres cercavam a história da Kehinde, levando-a a cumprir esse destino que ela tem. São relações construídas de forma a praticar a sororidade nesses termos, porque elas realmente precisavam umas das outras, por uma questão de sobrevivência. A gente passou muito tempo não podendo exercer essa sororidade, e aí falando só em termos de mulheres negras, que sempre foram feministas sem saber. Quando veio a onda feminista de 1960, 1970, “Aí, vamos sair para trabalhar fora?”, a mulher negra

falou: “O que é isso? É isso que vocês estão chamando de feminismo?” (risos) A dona de casa ter que sustentar a família, poder em termos sustentar a família... Vocês estão falando de algo que está presente na nossa vida há séculos! A possibilidade de falar abertamente de sentimentos de pertencimento a núcleos que fossem familiares ou de amigos, se pensarmos, por exemplo, em termos de empregada doméstica, que é criada quase igual da família, que se dedica a estar na casa das pessoas servindo a família das pessoas sem poder ter seus próprios laços afetivos. É essa a necessidade de uma sororidade, de uma união da mulher negra se encontrar e se apoiar uma na outra, e aí voltando a esse período da escravidão como estratégia de sobrevivência, porque os problemas não pararam: ser separada do filho, o outro filho morrer por quase nada, ter que ser forte, ser abandonada pelos homens, ou seja, tudo continua igual! Daí vem essa coisa do cuidado, do cuidar de si.

Cíntia – *A escritora Conceição Evaristo afirma que as mulheres negras na literatura brasileira (na maioria escrita por homens) são vistas como estéreis, ou seja, não são mães. Em sua obra, você quebra esse paradigma duplamente: por retratar mulheres negras mães e pelo fato de ser uma mulher a fazê-lo. Percebemos que o tema da maternidade costura a narrativa de Kehinde do início ao fim. Isso se deve à relação com a história de Luísa Mahin?*

Ana – Sim, para o Luís Gama isso tem uma questão familiar, a construção dessa heroína na cabeça desse menino de sete anos, a figura dessa mulher, a impossibilidade de ela ter exercido a maternidade com esse filho. Num contexto de onde ela veio escrava, ela só se tornou mãe e pôde criar os filhos depois de voltar para a África, então em solo

brasileiro há essa “infertilidade”. Uma coisa que sempre me fascinou foi a questão do “ventre livre”. Esse termo é muito interessante de se analisar. Uma das grandes crueldades com a mulher negra é que o corpo dela era usado não para gerar vida, mas apenas para perpetuar um estado no qual ela se encontrava, ou seja, através desse ventre, de mulher negra, desse ventre cativo, é que a gente pode começar a estudar a expressão “ventre livre”, pensar no quanto esse filho nunca lhe pertenceu. Tudo o que saía dali, na verdade, era entregue para algo que ela nunca tinha controle. Essa questão da maternidade, na mulher escrava, era terrível, porque ela tinha que tomar essa decisão, em termos, mas ela tinha que saber que ao mesmo tempo que ela estava gerando um filho, ela gerava condições para que a escravidão perpetuasse. O filho, nesse contexto, é algo muito doloroso de se ter. Porque, por exemplo, se um escravo tivesse um filho com uma mulher livre, esse filho nasceria livre. Ela determinava a condição dela, a condição do ventre dela, se está livre ou se está preso, é isso que determina um futuro de escravidão ou de liberdade.

Cíntia – *A questão do próprio corpo feminino é o determinante de tudo.*

Ana – Exatamente, a condição de reprodutibilidade, da criação e da recriação de um sistema em que ela estava. Se todas as mulheres negras, de repente, ficassem estéreis, acabaria a escravidão? Porque era a partir dela que a escravidão se perpetuava! Isso sempre me marcou muito. E uma das coisas mais interessantes é que isso está muito presente, acho, na ideia do Luís Gama sobre essa busca pela mãe, esse encontro, essa tentativa de encontro que ele tenta fazer com a mãe. Tanto que uma das coisas mais geniais dele é que ele foi o primeiro advogado, no Brasil, a usar o *habeas corpus*.

Cíntia – *Luís Gama chegou a ser diplomado?*

Ana – Não, ele atuava como rábula, mas com poderes de diplomado. Era considerado advogado, apesar de não ter formação. O *habeas corpus* número 0001 do Brasil é do Luís Gama. Ele tinha muita noção dessa questão, dessa ideia do ventre livre, que é, na verdade, a tese que possivelmente ele usou para se libertar. Ele dizia: “não, eu nasci de um ventre livre, eu não sou, eu não poderia ter sido escravizado como fui, eu nasci livre, não se escraviza ninguém. Ou se nasce escravo, ou não se é”. É a partir daí que acho que era uma coisa que estava pessoalmente muito forte nele. A questão da maternidade era algo muito latente nesse período, porque eu estava decidindo se queria ou não ser mãe. Era algo que estava em contexto para mim, e acabei decidindo que não queria ser mãe. Não sei se coloquei tudo isso, fiz terapia no livro (risos). Era algo, também, que estava ali na minha cabeça. Não sei até que ponto essa questão pode ter contaminado a história ou não. Mas para mim era muito forte essa questão da maternidade a partir do Gama.

Cíntia – *Pensando ainda sobre as personagens femininas, você apresenta uma rainha, Agontimé, líder da Casa das Minas, no Maranhão. Conte-nos um pouco mais sobre a presença dessa personagem e como ela surgiu em sua pesquisa.*

Ana – Isso vem da pesquisa de onde, possivelmente, a Luísa Mahin nasceu: a etnia Mahi, que é uma etnia de culto aos voduns. Eu a vi a partir da África. Inicialmente, quando o nome dela surgiu, nem sabia que ela tinha vindo para o Brasil e falei: “Poxa, outra mulher...”. Então, veio essa questão do poder do feminino, a vida dessas sacer-

dotisas... Me interessava muito esse sagrado feminino, essa mulher com poderes, que até dentro do candomblé são as anciãs ou figuras de poder, que tento colocar o tempo inteiro, a começar por essa, e pela avó da Kehinde. Ou seja, toda essa história começou no continente africano, que ela conta no primeiro parágrafo: “tinha seis anos, quase sete, quando esta história começou. O que aconteceu antes disso não tem importância, pois a vida corria paralela ao destino”. O desvio desse destino acontece porque o personagem, um dos guerreiros do rei Adandozan, descobriu a cobra no portal da casa, mostrando que a avó da Kehinde era uma das sacerdotisas de culto vodun. A principal sacerdotisa, a guardiã do culto, tem a cobra, ou Adã, no local onde elas moravam – na época, era Agontimé. Eu falei: “Preciso trazer essa Agontimé para a história também”. Ou seja, toda a história se desencadeia através de um culto a um deus, a uma entidade. Naquele lugar, esse culto era guardado e cultivado por mulheres. Quis trazer essa figura, esse sagrado feminino, esse poder, essa feitiçaria, essa magia que é própria do feminino, permeando o livro o tempo inteiro, como no momento em que Kehinde, desesperada achando que não ia conseguir comprar a liberdade dela e do filho, faz aquela chantagem com a Sinhá. Ela só pode fazer aquilo a partir do ouro que ela acha dentro da imagem de Oxum que ela tinha.

Cíntia – *Não podia ser nenhum outro Orixá, não é? (risos)*

Ana – Não, não. Assim, outras coincidências foram aparecendo. Não consigo muito distinguir, nesse período de cinco anos que fiquei no livro, o que era real e o que era do livro. Mas só depois de ter colocado Oxum resolvendo toda a história da Kehinde, ali, naquele momento, foi que descobri que sou de Oxum. Não tinha a menor ideia (risos).

Para mim também houve uma figura, que é, hoje, a minha mãe, a mãe Lindaura, que também foi fundamental para essa história. Eu te falei que fui criada numa família católica, apostólica, mineira, meus pais são ministros de Eucaristia, aquelas coisas de interior de Minas. Para mim o Candomblé, a Umbanda, o Espiritismo eram mais ou menos a mesma coisa, e uma coisa da qual eu tinha medo, cresci tendo medo. Eu já estava morando há um ano e pouco na Bahia, quando percebi que não teria como fugir de saber o que era o Candomblé, o que eram, realmente, essas religiões. Foi quando uma senhora que trabalhou lá em casa, em Itaparica, falou: “Olha, eu frequento o Candomblé, posso te levar lá para conhecer minha mãe”. Eu disse que queria, mas adiei, adiei, adiei, morrendo de medo. Vai que chego lá e essa mulher fala para mim que vou morrer ou que tenho uma doença incurável? Eu tinha medo de ela me falar coisa ruim, sabe? Morria de medo dela, das coisas que ia me falar, como se, ao chegar lá, ela olhasse para mim e soltasse todos os podres da minha vida. Só que me apaixonei pela mãe Lindaura no primeiro encontro, e a gente ficou horas e horas conversando, ela me explicando o que era o Candomblé, o papel dela, o papel das mulheres, o que acontecia ali dentro, quem eram essas entidades, quem eram os Orixás. Foi minha consultora para assuntos “candomblecísticos” para o livro. Há outras figuras no livro, principalmente figuras masculinas, que nem Baba Ogumfiditimi, que são importantes na vida dela, mas tentei destacar sempre esse culto do escondido, do sagrado, porque o feminino é que me interessava. É bem interessante pensar, num contexto de rebelião escrava, o quanto essas mulheres, que eram sacerdotisas, guardiãs desse sagrado feminino, dentro de um culto de matriz africana, foram importantes nessas rebeliões. Isso é que possibilita, por exemplo, a existência de uma Kehinde. Se você observar, principalmente dentro

da Bahia, os líderes de rebeliões ou de aquilombamentos, você tem ali mais figuras femininas do que masculinas. As donas de quilombo, na Bahia, eram as mulheres. E esses quilombos começavam a se formar, mais ou menos, através de reuniões religiosas que tinham que ser afastadas, para que esses cultos não fossem conhecidos, o que acabou agregando outros, ali do lado, até que chegou uma época que se falou “isso é um quilombo”. Na verdade, nem todos tinham essa ideia de aquilombamento, mas de reunião onde pudessem exercer esses cultos, que não eram permitidos socialmente e precisavam acontecer em regiões mais afastadas. Havia essa ideia então. Você tem figuras como a Zeferina, do quilombo do Urubu, que coloco aí. Essas mulheres eram grandes lideranças! Não consigo entender, ainda, uma liderança dentro de um contexto mulçumano, que foi esse da Kehinde, mas, dentro de um contexto brasileiro, ou afro-brasileiro, é perfeitamente entendível. E acho que passa por essa questão da religiosidade. Como é até hoje! É maravilhoso você ir àqueles terreiros da Bahia com essas grandes matriarcas da história do Candomblé. O Candomblé foi trazido para a Bahia por três mulheres; conto essa história da formação do Candomblé na Barroquinha. Diante dessas figuras tão fortes, quando surgiu Agontimé, falei: “Essa mulher, eu preciso, eu quero trazer essa mulher para o livro também”. Foi aí que vi que ela foi deportada para o Brasil, como a história de tantas outras mulheres, e aqui no Brasil uma rede de proteção a reconhece como rainha e líder religiosa, a protege, cria um círculo em torno dela e vai tentando agregar mais pessoas. Foi a partir dela, vindo de lá, que falei: “Vou usar essa mulher, colocar a avó, o gatilho disparador da história vai ser esse; essa mulher vai voltar para a história depois”. E fui pesquisando como ela se encaixaria depois nessa história. Isso faz parte inicialmente, acho, de um processo intuitivo meu, sobre o

que essa mulher tem ao vê-la na África – “essa mulher tem que entrar na história”. Realmente, ela tinha elementos para entrar nessa história depois e fez parte daquele processo braçal. Depois que comecei a ver o livro, a escrever, fui para a parte técnica: “Preciso colocar ação aqui, esse personagem que coloquei lá na frente desapareceu, preciso voltar com ele na história de novo”. Assim ela foi ganhando mais espaço e ficando com mais força nessa história, fazendo essa ponte Brasil e África e representando a ancestralidade da Kehinde, tanto que, quando ela fala que foi para o Candomblé, recebe a resposta “tua missão não é aqui dentro, tua história não é aqui. Os teus voduns são fortes demais e vão engolir os nossos Orixás”. Ou seja, sua ancestralidade, a herança que você trouxe da sua avó, sua história, a gente acolhe aqui, mas ela não é daqui, “vá procurar os voduns da tua avó”. Kehinde não acaba, necessariamente, o processo de iniciação dentro do Candomblé, por causa desse culto vodun, que é muito forte, muito entranhado nela, uma coisa que para mim também acaba aí. Depois você vai vendo essas coincidências, esses paralelos, meu encanto pelo Candomblé, que é hoje a religião mais próxima de mim, mas os Orixás não me deixam iniciar, eles falam: “Tua missão não é essa, você não é daqui”. Não estão me mandando ir para outra, mas falam: “Teu caminho não passa pela iniciação”.

Cíntia – *Então nada foi ao acaso, assim como não foi por acaso que a Agontimé apareceu, porque assim você consegue fechar esse sagrado feminino, como se todas essas mulheres, todas as Iansãs, Iemanjás, Nanãs e Oxuns estivessem ali transfiguradas na figura da Agontimé.*

Ana – Sim! Ela é deportada de África, com medo de que ela proteja seu filho de sangue, em relação à sucessão do trono, ou seja, ela só

é enviada embora porque esse poder feminino é reconhecido, esse poder do sagrado que ela representa, e esse poder representa um perigo para as instituições estabelecidas.

Cíntia – *Na trilogia chamada Alma da África (1969, 1980 e 1987), de Antonio Olinto, ele retrata a saga de personagens femininas fazendo o caminho inverso de Kehinde: saem do Brasil rumo à África. Você sentiu-se compelida pela obra de Olinto a trazer à cena esse caminho inverso, ou seja, fazer um retorno de África?*

Ana – *A casa da água é um dos livros que mapeiam minha escrita do livro Um defeito de cor. Me chama a atenção aquela figura feminina, que consegue se estabelecer profissionalmente, tanto que, quando ela abre o poço, eu falo: “Eu não posso abrir um poço também, então o que vou fazer? Vou construir a casa”. (risos).*

Cíntia – *(risos) Achei surpreendente, para dizer o mínimo, quando Kehinde fala que vai vender cookies. Logo pensei: “Como uma escrava vai começar a vender cookies em pleno centro do Rio?”.*

Ana – *Adorava sair ali das barcas, onde tem a Praça XV, caminhando por aqueles becos, pela rua do Ouvidor, e fazia o livro: “Passei pela rua do Ouvidor, pela rua do não sei o quê”. Ia para o mapa e dizia assim: “Quando eu for ao centro do Rio, vou caminhar por essa rua aqui” (risos). Inclusive, uma pesquisadora da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ) está fazendo uma tese com um tema maravilhoso, que se intitula Cartografia afetiva em Um defeito de cor. Ela está indo a todos os lugares que cito no livro, fotografando e analisando como eles eram na época, como eu os descrevo*

e a história de alguns desses lugares em Salvador e no Rio. É muito interessante.

Cíntia – *Você está trabalhando em algum novo projeto?*

Ana – Depois do lançamento do livro, dei uma travada, porque não esperava essa recepção. Eu estava escrevendo para mim, era uma curiosidade minha, uma pesquisa que era minha, sem nenhuma pretensão. Isso já era algo que estava sendo feito muito no particular, mas, quando o livro foi lançado, criou-se uma expectativa, que eu também acabei criando: “O que vou fazer agora, que está todo mundo sabendo que escrevo e tenho esse livro?” Durante sete anos, não consegui escrever. Comecei vários livros, sem conseguir terminar, porque as pessoas me cobravam ainda *Um defeito de cor*, ou com a temática, ou uma continuação, ou um modelo.

Cíntia – *Isso é tão ruim, porque sobrecarrega o processo criativo.*

Ana – Sim, também me pressionei muito. Várias coisas que eu falava deram uma travada básica: “Não, não é isso, não está bom, não quero isso, me desinteressei da história”. Vários livros começados e nada. Mas sei que o tema, o meu tema, é o racismo. Escritor tem isso. Há quem escreva sobre o mar, as viagens. Meu tema é racismo, não tem como ser diferente. É o tema que me interessa. Durante uma pesquisa de cinco anos, esse é o tema que consegui me prender durante todo esse tempo, e isso, para quem escreve, é extremamente importante. Consegui achar um livro e só depois entendi que *Um defeito de cor* aconteceu para mim dentro de um portal que se abriu. Entrei, escrevi, saí, ele se fechou e nunca mais vai se abrir de novo. Preciso do “move

on”, preciso deixar que o livro siga o caminho dele, siga a história dele, como de fato ele segue. Ele funciona à minha revelia ao ponto de eu te falar: “Nossa! Isso... onde a pessoa leu isso? Onde é que está isso?” Não veio de mim, veio de quem está lendo. Ao entender isso, percebo que não é mais algo meu. Acho que consegui partir para uma outra coisa, apesar de ter esse fio condutor do racismo. É um livro juvenil, que acabei, mais ou menos, há um ano e ainda está descansando, para eu começar o processo de reescrita dele.

Cíntia – *Uma guinada.*

Ana – É um juvenil, mas é um juvenil de 450 páginas (risos). Outro livro que eu queria ter lido quando era criança e tinha que pegar a lombada grossa lá da estante da minha mãe (risos). É um policial de ficção científica. São três elementos que me afastam completamente de *Um defeito de cor*. É um livro que narra a história de um menino, o único aluno negro de um dos colégios mais tradicionais daqui de São Paulo, o Sion. A história se passa em 2064, trinta anos depois de São Paulo ter se separado do resto do Brasil. Ou seja, é uma utopia ou uma distopia, ainda não sei como é que se pode categorizar.

Cíntia – *Alguma relação ou inspiração com A geração da utopia, de Pepetela?*

Ana – A distopia (risadas) é... Estão para sair esse livro e três peças de teatro. Acho que uma vai ser montada ainda neste ano, a outra acabou sendo adaptada para o cinema, talvez seja filmada no ano que vem. Estou escrevendo para cinema e para TV também. Sou completamente apaixonada por séries. Percebi

que são suportes que me interessam muito e apresentam outras possibilidades que vão além do livro. No teatro, você pode trabalhar com outros sentidos, não só a visão; posso trabalhar com o cheiro, com o gosto. Isso também faz parte dessa coisa da minha formação como ouvidora de histórias a partir da minha avó. A mãe do meu pai era indígena, ela não tinha a menor ideia disso, a gente também não, mas, vendo a foto dela, aquelas mulheres... uma mulher baixinha, tarrancuda, morena, cabelo pretinho, lisinho, uma índia! Eu me lembro dessa avó cozinhando, da cozinha da casa dela, embora ela gostasse de cozinhar no quintal. E me lembro também dela montando tijolos para fazer fogo, protegendo o fogo, fazendo comida de cócoras, já com sessenta, setenta anos, fazendo comida e contando histórias.

Cíntia – *Com aquela criança em volta... zanzando.*

Ana – Exatamente! Ela tinha uma horta muito grande, todas as plantinhas dela, frutas, verduras. Ela virava para a gente e dizia: “Vai lá e pega para mim uma folhinha de tomilho”, ou sei lá o quê, alguma coisa, não tinha a menor ideia do que era aquilo. Aprendi com ela: “Sente o cheiro, olha o cheiro, isso aqui é hortelã, isso aqui é não sei o quê”. Ela benzia muito, com arruda, tudo está muito presente para mim... esse cheiro de arruda no cabelo dela. Isso também é algo que você consegue, que você tenta descrever no livro, mas também tem outras mídias que me interessam, porque posso agregar isso sensorialmente, falando e visualmente também. Sou muito visual, vejo a cena e falo: “Como posso escrever?” Vejo a cena e descrevo a cena... Eu preciso! Como eu disse, contava muita historinha, que acho que veio dessa coisa de a minha mãe, lá atrás,

me estimular a contar historinha, inventar historinha. Sempre contei muita historinha para mim. Se as pessoas pudessem entrar dentro da minha cabeça, eu ia ser internada! Porque é o mesmo que está acontecendo aqui, milhares de diálogos com entes, com pessoas imaginárias ou com pessoas reais... Sabe aquela coisa de “você precisa falar algo para alguém”, mas fica ensaiando na cabeça, virando a cabeça, contanto historinha, montando cenário? É isso o tempo inteiro! Para mim essa coisa de ver antes de escrever é muito importante. É óbvio que tenho, na minha cabeça, a cara de todas as personagens, mas a Kehinde é a única que, para mim, mesmo pensando nela velhinha, aos oitenta e tantos anos, voltando nesse navio, a figura que vem para mim é de uma menina de seis, sete anos. Para mim ela não cresceu, não cresceu! Não consigo imaginar uma Kehinde velha. Isso não passa pela minha cabeça. E é muito engraçado, porque essa menina, a figura dessa menina vem de uma foto que vi, por acaso, na internet, quando estava procurando essas/esses personagens e essas caras. É de uma obra do Vik Muniz, uma menininha que ele faz de açúcar. Para mim essa é a figura da Kehinde.

Cíntia – *Obrigada por teres concebido a tua, agora nossa, Kehinde para o mundo. Penso que escreveste para todas as mulheres, independentemente de serem negras, brancas, indígenas. Penso que a protagonista consegue unir todos esses traços, sejam eles negros, indígenas, brancos, portugueses, como a própria sinhazinha. Muito obrigada!*

Ana – Oh, querida, obrigada... obrigada por se debruçar sobre ele, fazendo essas leituras. Acho que já deu para perceber como a figura da minha mãe, na minha profissão, é importante. É a

pessoa que me fez, que me ensinou a gostar de ler, que me ensinou a gostar de contar histórias. Eu a vejo como uma mulher muito representativa dessa mulher brasileira, impedida por condições socioeconômicas de desenvolver todas as suas potencialidades. Uma mulher brilhante que não teve condições de se desenvolver e de mostrar esse brilhantismo. Isso é muito representativo da figura da mulher na sociedade brasileira. Renegada, colocada em segundo plano, não sendo ouvida, não sendo chamada, não sendo valorizada, não tendo tempo para pensar, para se desenvolver. Para mim, a minha mãe é essa mulher que reúne essas coisas todas. Eu falo, eu escrevo para agradar minha mãe. Não tenho a menor dúvida disso. Tudo o que escrevo passa antes por ela, desde os meus artigos no *The Intercept* até pitica. Ela até já está aprendendo toda a nomenclatura de termos de uso em cinema. Por exemplo, quando estou trabalhando, eu falo: “Mãe, vou te mandar a pitica”, e ela: “Ah, mas essa pitica tá com pouco plot” (risos). Tudo o que é meu passa por ela, e às vezes a gente discorda, a gente concorda, ela dá muita opinião. Ela é extremamente opinativa, mas agora a gente já aprendeu a trabalhar, ou seja, tem coisas que posso aceitar, tem coisas que não, e ela não leva mais para o pessoal (risos), porque, a partir disso, ela também começou a entender a técnica de escrita, o que tem que ter e qual a fundação de uma história, as etapas de desenvolvimento de uma história... Ela foi estudar isso para poder me ajudar também e fala: “Ah, está faltando não sei o quê; olha, mas você já está aqui há quatro minutos, dentro da primeira cena, e ainda não tem a cena inaugural do personagem, o que você vai fazer?”.

Cíntia – *Essa interação entre vocês é inspiradora!*

Ana – Escrevo para agradar minha mãe, se ela não gostou – e isso, independente de ela concordar ou não com a história –, se a mãe não gostou, não... não... não sai!

Cíntia – *É um crivo decisivo...*

Ana – É! Ela fala: “Ai, está ruim, que chato, não consegui nem chegar ao final, não consegui nem chegar à terceira página, está um saco!”

Cíntia – *E, para quem escreve qualquer coisa, seja um artigo, seja um texto de ficção, é tão importante que um outro leia e interaja com nosso texto.*

Ana – Sim, é tão importante alguém que tenha essa liberdade, o que é algo muito difícil de achar dentro do cenário literário brasileiro, que é laudatório. Então, falo: “Tenho a minha crítica particular, que é minha editora, que é maravilhosa”. E ela fala: “É óbvio, sou tua mãe, não vou te deixar passar vergonha” (risos). É exatamente isso que eu quero, alguém que me fale: “Amiga, olha a alface no dente! Menos, né?”.

(Neste momento, a escritora mostra a fotografia à entrevistadora.)

Ana – Esta é a figura! Esta mulher media. Esta mulher talvez toque tantas pessoas, porque chegou a tocar a mulher para quem escrevo.



Uma das mais importantes séries de Vik Muniz é *Crianças de açúcar*, de 1996, com a qual o artista participou da mostra *New Photography*, de 1997-98, no MoMA. Essa série retrata filhos de trabalhadores de plantações de cana no Caribe, mostrando o paradoxo da doçura do açúcar com o amargor de suas vidas. As obras foram feitas com vários tipos de açúcar. Depois de fotografado, o açúcar foi colocado em potes rotulados com as fotografias originais e expostos em diversos museus pelo mundo.

CASÉ LONTRA MARQUES

“em hora arredia, / arar o que mais arde”

Há mais de uma década, a poesia de Casé Lontra Marques vem ocupando esse “no agora e aqui pouco sabido”¹ espaço da cena poética brasileira contemporânea. Nascido em 1985 em Volta Redonda/RJ, vive em Vitória/ES. Inaugura seu percurso em 2008, com a publicação de *Mares inacabados* (Flor & Cultura), e publica, mais recentemente, *O som das coisas se descolando* (Aves de Água, 2017) e *Desde o medo já é tarde* (7Letras, 2018), que integram um conjunto de mais de dez títulos publicados. Algumas de suas obras foram publicadas, até o momento, apenas em formato eletrônico. Essas obras e mais do que o poeta tem escrito podem ser lidas em seu site pessoal: <http://caselontramarkes.blogspot.com/>.

Sua obra ausculta sentidos mais essencialmente encontrados numa experiência radical com o signo poético, num exercício que se mostra visceral. Desmontando toda previsibilidade, deixa entrever uma consciência dilemática em que a *palavra* surge como matéria a ser acomodada ao dramático impulso que reivindica – e alcança – sua individualidade poética.

Buscando dialogar acerca de aspectos gerais de sua obra, a entrevista que segue, e que traz como parte do título dois versos do segundo poema de *Sons e coisas se descolando*, foi realizada entre os

¹ Expressão capitular de Alexei Bueno em sua *Uma história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2007, p. 396.

meses de maio e junho de 2020, por e-mail, a **Cleber da Silva Luz**^{*} e **Sandro Adriano da Silva**^{**}. Nela, Casé reflete sobre o lugar da poesia hoje, o papel do público leitor e da crítica de poesia. Trata do seu trabalho com o gênero lírico, os recursos poéticos que compõem em sua produção, o trabalho com a forma e com o conteúdo de seus poemas, os principais temas que os emolduram, como, por exemplo, a morte, a ausência, a incompletude e as limitações da linguagem. Por fim, o poeta comenta sobre sua compreensão da linguagem poética no gesto criador.

^{*} Mestrando em Estudos Literários na Universidade Estadual de Maringá (UEM).

^{**} Doutorando em Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), é professor de Teoria Literária e Literatura Brasileira do Colegiado de Letras da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR/Campo Mourão).

Cleber da Silva Luz e Sandro Adriano da Silva – *Poesia, ainda?*

Casé Lontra Marques – Sempre. Ou melhor: enquanto houver “ainda”, teremos poesia. Em textos escritos, em produções faladas – mas também em gestos. Em silêncios, claro. E sobretudo em certos estados de presença. Pois os seres humanos carregamos signos linguísticos como parte de nossa carne, junto com outras manifestações simbólicas; algo em nós parece que nos excede irremediavelmente. Instigando, perturbando. Estar na vida é se surpreender.

Cleber e Sandro – *Mais de uma década após a publicação de seu primeiro livro de poemas, Mares inacabados (2008), e com mais de 10 livros publicados, como você avalia o lugar da poesia hoje, considerando-se o público leitor e o papel da crítica, incluindo a crítica produzida na academia?*

Casé – Questão ampla, possivelmente irrespondível, a começar pelo fato de a poesia ocupar tantos espaços, atuando em tantas situações. O mundo que nossa espécie construiu/constrói para si se encontra imerso em fenômenos poéticos: conversas cotidianas, canções que tomam a mente, contações de histórias com técnicas diversas, além de escritas dos mais diferentes gêneros. Em livros, telas. Em muros. Como se pode notar, minha concepção é extensa – gosto assim. E ainda acrescento experiências em torno das palavras: aquelas que antecedem, perpassam e sucedem as palavras. Mais pessoas poderiam se dedicar à leitura, verdade; seria um perigo para o poder. Para toda forma de poder – o que desejo que aconteça, compreendendo, no entanto, que isso dificilmente será disseminado como eu, às vezes, sonho. De toda maneira, acredito na potência de lutar (mesmo sem perspectiva de melhores horizontes). Quanto à

crítica: que ela se ramifique. O campo literário se constitui, faz bom tempo, também das incursões que, partindo de determinadas obras, chegam a lugares de sensibilidade impensáveis. Sou pouco afeito a formulações definitivas. Mas considero – sem nenhuma hesitação – o conhecimento universitário fundamental para a literatura, bem como para o que for. Sem exagero. Tenho um prazer enorme em me expor à complexidade, o que creio ser um dos ofícios da academia em qualquer área; por isso, o que as graduações e pós-graduações ofertam à sociedade me entusiasma.

Cleber e Sandro – *Sua produção se concentra na poesia, apresentando apenas Pandareco (2016) em forma de prosa poética. Pretende publicar textos de outros gêneros literários?*

Case – Até o momento, a poesia – com sua extrema generosidade – acolheu melhor o meu modo de não saber escrever (inclusive no caso do livro que citou); daqui em diante, não sei o que será. Aliás, desconheço se haverá um “daqui em diante” para a minha relação com a criação literária. E tem sido deliciosa essa suspensão.

Cleber e Sandro – *Nota-se que sua poesia investe em recursos poéticos em favor da sonoridade e da plasticidade. Poderia nos falar mais sobre esse trabalho com a poeticidade?*

Case – O que escrevi como que foi propiciado, desde minhas composições iniciais, por uma pulsão imagética, assim como por uma pulsão sonora, elementos que se unem (às vezes mais, às vezes menos conflituosamente) a uma pulsão semântica. Tudo ou quase tudo que pude desenvolver com a poesia começou de uma reunião inesperada

de palavras – inesperada para mim, ao menos. Uma frase delineada como que se põe a chamar outras para uma conversa franca, contudo deslizante: tropeços, elipses, levitações... O texto vai recolhendo o que for do seu paladar.

Cleber e Sandro – *Ao longo de seus livros, é possível inferir a busca de uma dicção poética. Seus poemas se orientam por uma espacialidade na página, como um investimento na disposição gráfico-visual, a predileção pelo enjambement, aliado a uma sintaxe ao mesmo tempo vertiginosa e interceptante. Poderia nos falar como você concebe o horizonte de expectativa do leitor de poesia no reconhecimento dessa “competência poética”, para lembrar Décio Pignatari?*

Casé – Nunca meditei a respeito. Minha jornada com a escrita se vincula (ou se vinculou, por enquanto) ao meu esforço de estar na vida com alguma intensidade. Isso foi meu norte – caso exista, afinal de contas, algo assim. Considerando a poesia que pratiquei de dentro da oficina, tenho pouco a comentar, infelizmente, sobre o assunto: os recursos empregados tiveram por motivação a própria experiência de sua execução, que me ofereceram inúmeras possibilidades de tatear o mundo.

Cleber e Sandro – *Você tem formação em Letras, em níveis de graduação e pós-graduação. Estudou, ministrou aulas e desenvolveu pesquisas sobre literatura, mais especificamente poesia. Na sua opinião, todas essas personae unificam-se ao Casé poeta e participam, de alguma forma, do processo de criação dos poemas?*

Casé – Uma pessoa – simplesmente qualquer pessoa – possui várias camadas geológicas, atuando em tempos múltiplos. Nossos atos e

palavras, advindos de esferas incontáveis, agem em planos distintos, porém não dissociados de todo; então, percebo que há, naquilo que escrevi, um vestígio ou indício de tudo que pratico/experimento em outras latitudes. Não é um processo linear. Pelo contrário: mais parece (a meus olhos) um emaranhado de fluxos. Os poemas são o que chegaram a se tornar devido, em parte, ao que vivenciei antes e, claro, durante a sua feitura. Mas isso está longe de os esgotar – pois a poesia irrompe do inesperado.

Cleber e Sandro – *O medo, a falta, a incompletude, a melancolia são temas recorrentes em sua produção poética... Angústia de quem vive?*

Casé – Por determinado ponto de vista, sim. Mas um imenso desconforto em viver, especialmente para nós, antes que desdobram a vida, vivendo o viver – cientes, em alguma medida, da finitude ou, noutro termo, da impermanência. Espero, apesar disso, que haja no que escrevi sinais, talvez nem tão ínfimos, das forças que impulsionam a existência (humana e não humana).

Cleber e Sandro – *Como a poesia se relaciona com a morte?*

Casé – O advento das palavras ilumina e obscurece, num só tempo. Ilumina o quê? A inevitabilidade da morte, no sentido de abolição do que conhecemos como subjetividade. Contudo, o lance não acaba aí: pois isto, a abolição da subjetividade, não constitui a integralidade da vida, atravessada por várias interconexões. Tentando intuir os constantes fluxos de transformações que constituem o que existe (como matéria orgânica ou inorgânica), não há morte – células e, antes, átomos se reagrupam perpetuamente, originando outros corpos. Outras constelações.

Cleber e Sandro – *Desde* Enquanto perder for habitar com exatidão até O som das coisas se descolando, *evidencia-se a poesia como uma tradução da experiência. Poderia comentar um pouco sobre sua crença na linguagem da poesia?*

Casé – Serei direto: perceber (e, operação ainda mais enalacrada, aceitar) o desejo de escrever me salvou. Mas em que sentido? Vários, vários mesmo – concretamente falando. Sem isso, talvez eu não tivesse conhecido o amor. Ou a amizade, que não distingo do amor (com seus universos, com seus multiversos) na maior parte das circunstâncias... Voltando. Sem isso, eu não teria tido coragem – acredito – para fazer valer escolhas que há muito se tornaram imprescindíveis. A poesia para mim tem uma ligação densa com a vida. E mais: com a existência. Para além das malhas/teias humanas, ainda que aquém delas. Em resumo (será?), a poesia – aparição espessa, contudo sutil – reorganiza o gozo desatando a resignação.

CONFABULAÇÕES À DISTÂNCIA

– UMA CONVERSA COM DEMÉTRIO E ROBERTO PANAROTTO

É fato que vivemos um momento atípico. Não atípico para a história do mundo, pois sabemos que nesse ponto a questão é cíclica. Mas atípico para a nossa realidade recente, ou para a realidade brasileira, de quem aparentemente vivia em uma estabilidade, em especial dos anos dois mil para cá. Acho que essa ideia ruiu, até porque, em partes, era uma estabilidade plastificada. Mas não ruiu com a pandemia. O período de quarentena serviu apenas para esparramar o baralho, “colocar o morto no canto da mesa” e delimitar ainda mais os nossos espaços. Os espaços dos corpos. Das ações. Dos sentimentos. De como devemos nos comportar em meio àquilo que corrói a cabeça, o corpo, o coração. Por conta disso, o primeiro livro que voltou para a cabeceira da cama durante a pandemia (além de Walter Benjamin, que parece nunca sair dali) foi *Especies de espacios*, de Georges Perec. O autor francês, já no prólogo, nos coloca de frente à situação: “el problema no es tanto el saber cómo hemos llegado, sino simplemente reconocer que hemos llegado, que estamos aquí...”

É a partir do momento em que se reconhece o lugar em que se encontra que se pode pensar como reagir a isso que nos cerca, que nos envolve, que nos aprisiona. De outro modo, só a partir daí é que podemos conectar, da maneira que nos é possível, esses vários pedaços de espaços, todos esses pedaços de espaços que se multiplicaram e que se fragmentaram, conectá-los da maneira que é possível fazê-lo. Chegamos até aqui e é com eles que precisamos criar diálogos. Pois se chegamos até aqui, daqui a pouco tempo, chegaremos a outro ponto que vai nos cobrar novamente que, inde-

pendentemente de como aconteça, dialoguemos para lidar com os outros tantos fragmentos fantasmas de espaços.

Perec se atualiza. Afinal, a vida não passa de um percurso.

Desse modo, a partir do lugar em que me encontro, os diálogos mais intensos, em meio à loucura do mundo pandêmico, se deram com aqueles que entenderam o momento como um percurso e não como alimento de um trauma. Nesse ponto, os outros tantos espaços (esses dos quais nos fala Perec), que serviram de conexão até o hoje da vida, se reorganizam em forma de catapulta para lidar com os imbróglis da vida. Foram vários diálogos, mas o que se monta a partir de agora se dá com o Roberto Panarotto, meu irmão, com quem tenho uma banda desde que éramos adolescentes – e que depois que conhecemos DeFalla, Graforreia Xilarmônica, Tom Zé, Mutantes, Beastie Boys, Primus... entendemos aquilo que queríamos para a vida, ou, de outro modo, aquilo que não queríamos –, com quem converso sobre música, literatura (fizemos o curso de Letras juntos), cinema (sou professor de roteiro no curso de cinema da UNISUL, e o Roberto é professor de roteiro do curso de cinema da UNOCHAPECÓ). Esses foram apenas alguns dos tópicos que alimentaram intensos diálogos mediados pela leitura canônica do momento, a pandemia.

(Roteiro, a partir de agora escrito em duas mãos.)

Primeiro Ato

Cena 1 – da sala de aula para a sala de casa

16 de março,

Demétrio – Rolou um entusiasmo no primeiro dia de aula. Reunimos duas turmas, eu e o professor de som, André Arieta, para assistir ao filme *Parasita* (2019), do coreano Bong Joon-ho, ganhador do Oscar de melhor roteiro, filme estrangeiro e, para surpresa de muitos, melhor filme (surpresa, pois a academia sempre criou uma cisão que parecia definitiva: quem ganhava o Oscar de melhor filme estrangeiro parecia não ter chance de ser premiado também como melhor filme). A sessão foi, em função da intensa participação dos alunos no debate, de encher os olhos. Saímos do auditório fazendo planos para outras atividades em conjunto durante o semestre. Pois bem, a partir da definição de que as aulas passariam a ser remotas, o entusiasmo precisava ser reconfigurado. Restou, com o Arieta, uma disciplina que dividimos de modo remoto com a qual, mesmo com os vários entraves do semestre, obtivemos um resultado que nos deu aquela pontinha de orgulho: cinco documentários realizados remotamente e entregues em uma apresentação no final do semestre.

Roberto – O primeiro semestre acadêmico do ano foi estranho. Foram poucos encontros presenciais e pude, de forma breve, conhecer alunos, encontros que nas aulas *online* em sistema remoto viraram bolinhas com fotografias ou iniciais de seus nomes em um programa improvisado para dar aulas. Longas falas solitárias, sempre tentando

intercalar perguntas para me certificar de que não estava sozinho. Pausas causadas pelo *delay*, silêncios, pareciam cortes de um filme do Tarkovsky. Os silêncios aos poucos se tornaram os grandes companheiros dessas primeiras possibilidades de dar aula a partir da sala de casa. Passamos a entender que aquele ritmo que vivíamos antes da pandemia precisava ser reorganizado. Vi *Parasita* num contexto parecido. Sempre prefiro as sessões de cinema, sejam elas no cinema mesmo, ou nas sessões que promovemos na universidade. A coletividade é importante para evoluir os olhares que temos sobre o filme. Para mim, *Parasita* me provocou esse silêncio, ora em momentos de respiro, ora de suspense, ora porque era o que me restava. Mesmo que, em conversas comigo mesmo, pudesse buscar algum outro subterfúgio, preferi sempre o silêncio.

Cena 2 – planos de aula

21 de agosto,

Demétrio – Como a partir do segundo semestre já sabíamos que as atividades seriam realizadas de modo remoto, preparei-me para isso e, em uma das disciplinas (a segunda de roteiro que trabalhava com a mesma turma de alunos), propus que os acadêmicos me entregassem, além do roteiro de desfecho do semestre, cinco pequenos exercícios filmicos a partir dos cineastas que trabalharíamos durante o semestre. O roteiro das aulas foi o seguinte: Vertov, Buñuel, Glauber Rocha, Peter Greenaway e David Lynch. Ainda estavam na composição do diálogo Jean Epstein e Pier Paolo Pasolini. O modo como alinhabei a conversa partiu da ideia do cinema de poesia. Assim, o exercício a partir de Vertov foi focado no ritmo, em um ritmo marcado e com cortes rápidos e efetivos; com Buñuel a questão passava pelo

surrealismo, mas pedi para que os acadêmicos mantivessem o olhar num cinema de época; com Glauber a questão era a profundidade de campo, esse elemento barroco presente em *Deus e o diabo na terra do sol* e em *Terra em transe*; com Greenaway retomei a ideia da profundidade de campo, todavia com foco a partir da iluminação, uma das molas mestras para pensar o cinema do cineasta galês; e com Lynch o surrealismo retornou a partir de uma lógica contemporânea em que sugeri que usassem e abusassem do *chroma key*. A maioria esmagadora dos exercícios foram filmados dentro de casa, num apartamento. Mas todos com um grau de dedicação que proporcionou um outro tipo de leveza ao semestre.

Roberto – O meu maior problema não foi me adaptar às tecnologias, mas sim entender uma disciplina pensada para a sala de aula e transformá-la em remota. A disciplina de Roteiro I era totalmente calcada em experimentos de escrita de roteiro. E a necessidade de estar presente fisicamente parecia indispensável. A disciplina é dividida em módulos onde vou alternando aulas sobre estruturas narrativas, bases de construção de roteiro e passando pelo Syd Field, Robert McKee etc., para depois ir aos poucos desconstruindo as formas rígidas de se pensar roteiro. Para isso ia intercalando exercícios criativos e práticos de escrita. Em sala de aula, consigo a partir desses pequenos exercícios fazer com que os alunos escrevam, mesmo sem interesse pela escrita, ou sem muitas vezes sequer perceberem que estão escrevendo. Uso uma frase do filme *Perfect Human* (1967) dirigido por Jorgen Leth, no início do semestre, que diz: “Hoje eu experimentei algo que eu espero entender em alguns dias”. Introduzo-a no início da disciplina de Roteiro I e deixo no ar, porque para mim o significado vai se tornando autoexplicativo, à

medida que os exercícios vão se conectando e os alunos vão percebendo que, inconscientemente, eles estão escrevendo. Às vezes essas percepções só vão acontecer na disciplina de Roteiro II. Conheci esse curta através do filme *As cinco obstruções* (2005), de Lars Von Trier, que é, sem sombra de dúvidas, um dos grandes provocadores do cinema mundial. Gosto de pensar que uma disciplina de roteiro tem que ser provocativa, afinal, hoje os roteiros vêm sendo publicados para desmistificar a ideia de que eles são somente uma ferramenta técnica de produção. Um exemplo disso está nos três últimos roteiros de Kleber Mendonça Filho, publicados em formato de livro. Estar sozinho não quer dizer que estejamos solitários. Estamos rodeados de vozes de grandes escritores com os quais podemos conversar sempre que precisarmos trocar uma ideia. Às vezes em voz alta.

Segundo ato

Cena 1 – Calvino, Tavares e Piglia

21 de março, 15 de maio, 23 de junho, 9 de setembro...

Demétrio – Entra e sai semestre e Italo Calvino, Gonçalo Tavares e Ricardo Piglia se fazem presentes na ementa das disciplinas. Quando não aparecem na bibliografia, são citados inevitavelmente, ainda mais quando os exercícios de roteiro pedem passagem. Outros nomes também são figuras que se repetem: Milan Kundera, Julio Cortázar, Gabriel Garcia Márquez, Cesar Aira, Kafka, Clarice Lispector, entre outros e outras...

Roberto – Uso o Piglia como referencial e gosto do modo como ele sugere que “todas as histórias do mundo são tecidas com a trama

de nossa própria vida. Remotas, obscuras, são mundos paralelos, vidas possíveis, laboratórios onde se experimenta com as paixões pessoais”. Recorto aqui e misturo com o olhar do Milan Kundera, que no meu entender tem um dos títulos de obra mais sensacionais que existem: *A insustentável leveza do ser* (1984). Gosto de pronunciar em voz alta: A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO SER, e me sinto imerso em uma sensação que ela provoca, tanto quanto uma canção. Mas me aproprio do livro *A cortina* (2006), em que Kundera, dentre outras, conta a história do menino que leva a avó para passear. Acho genial a resposta que dá depois de ser indagado por que ele faz isso com a avó: “A avó é minha! Eu a trato como quiser!”. Trago esse recorte, primeiro porque acho muito engraçada a história e segundo com o intuito de relacionar com a autonomia que o escritor deve ter ao escrever um roteiro. O aluno sempre me pergunta: Professor, posso fazer tal coisa? Sempre respondo: A avó é de quem? É sua? Então faça com ela o que achar melhor. Comparar a avó com um roteiro me parece pertinente. Gostaria muito, por exemplo, de pensar que sou neto do Calvino, porque os universos que ele cria em seus livros me parecem tão próximos. E às vezes me sinto assim, como se estivesse ao redor do fogão à lenha, com as polentas brustolando e o Calvino me contando suas histórias. Faço um exercício com o livro *As cidades invisíveis* (1972) para encerrar os módulos experimentais da disciplina de Roteiro I. Peço que os alunos leiam o livro e escolham três cidades, com a ideia de incorporá-las em seus escritos, que até então ainda são anotações, mas que em breve se tornarão a primeira escrita do argumento, para que essas três cidades possam ser usadas, como cidade mesmo, ou então como um outro personagem ou como um sentimento. Nunca como tempo. Se for para relacionar o cinema com o tempo, prefiro

o olhar profundo e poético do livro *Esculpir o tempo*. Nele Tarkovski faz uma verdadeira declaração de amor ao cinema.

Cena 2 – Béla Tarr

05 de maio,

Roberto – É impressionante como me identifico com essa fase preto e branco do Béla Tarr. Vejo, na prática, um cineasta esculpindo o tempo em seus filmes. *O cavalo de Turim* (2011) é uma obra-prima. E confesso que tenho dificuldade de explicar: “Por certo, o que assim palpita no fundo de mim deve ser a imagem, a recordação visual que, ligada a esse sabor, tenta segui-lo até chegar a mim” – Marcel Proust. Como nesse ano foi lançada a versão definitiva e restaurada em *blu-ray* do *Sátántangó* (1994), resolvi rever o filme e fazer um exercício que gosto de fazer de vez em quando, ler o livro e ver o filme (ou vice-versa). Nesse caso foi interessante porque o filme tem mais de sete horas de duração, daí fiz uma divisão em três módulos de leitura. Via o filme até um determinado momento e dava conta de ler o livro até o ponto em que a trama do filme havia parado. Gosto desse tipo de possibilidade e sempre sugiro isso como um exercício divertido para que os alunos façam também. Pode ser feito com duas versões do filme, e no meu entender traz a possibilidade de desmistificar esses pensamentos rígidos sobre a ideia de adaptação.

Demétrio – Além das texturas presentes nos filmes do Béla Tarr, que ganham força a partir dos filmes preto e branco, o cineasta húngaro tem uma coisa muito forte com o ritmo dos filmes. Acredito que isso tem a ver com a parceria de longa data com o compositor Mihály Vig, aliada a uma obsessão do Tarr. Vig compõe as trilhas antes. Tarr dá o

play na trilha no mesmo tempo em que a cena começa a ser rodada. Os personagens se movimentam no quadro a partir da sinalização do diretor e a música dita o ritmo. Há um jogo, uma troca. Isso está presente, dentre outros filmes, em *O cavalo de Turim* (2011), filme em que Tarr retoma uma história atribuída ao filósofo alemão Friedrich Nietzsche.

Roberto – Muito importante você citar a trilha. A título de curiosidade, descobri, revendo o filme, que o Mihály Vig atua em *Sátántangó* como o personagem Irimiás. É lógico que nesse viés comparativo gosto desse jeito áspero e cadenciado da música do Mihály Vig e gosto de relacioná-lo com a forma com que o Sergio Ricardo pensa a música em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964). Já fiz o exercício de ver trechos do *Sátántangó* (1994), usando a trilha sonora do Sergio Ricardo. É uma experiência sensacional. Uma hora dessas vou fazer o contrário.

Cena 3 – Glauber Rocha X Walter Salles (diálogos aforísticos) 08 de outubro,

Demétrio – Ler *Abril despedaçado* (2001) a partir de *Abril despedaçado* (2001) é ler Walter Salles em seu espaço de conforto. Uma das possibilidades, para quebrar esse gelo, é ler *Abril despedaçado* com *Deus e o diabo na terra do sol* (1964). Ou seja, Walter Salles com Glauber Rocha.

Roberto – Gosto de brincar com uma frase que diz que “ele comparado com ele mesmo sempre sairá vencedor”. Ironizo dessa forma sempre que os alunos comparam coisas muito semelhantes ou

quando discutem ideias que se repetem no mesmo diretor. Nesse caso, prefiro comparar *Abril despedaçado* (2001), de Walter Salles, com *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho, porque isso traz a ideia de que podemos discutir as frentes políticas que os dois filmes propõem, ou melhor, que um propõe e que o outro propõe de forma tímida. Não há dúvida de que o ideal seria comparar com o Glauber, mas daí Walter Salles sairia em desvantagem.

Demétrio – Sim, essa pegada política que está em *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho, está também, de outro modo, em *Amarelo manga* (2002) e *Febre do rato* (2011), de Cláudio Assis. Há nos filmes um enfrentamento das questões sociais do Brasil. As questões, ainda, não aparecem como mera ilustração, como se estivessem naturalizando um país, aparecem num contexto que demarca o quanto o país ainda se mantém fiel a muitos preceitos do período colonial.

Roberto – Mas, veja bem, não tenho dúvida de que Walter Salles é um dos bons cineastas que o cinema nacional viu nascer nos últimos tempos. Perceba que eu falei “bom cineasta”. É lógico que dentro de sua filmografia podemos encontrar bons filmes — como por exemplo *Central do Brasil* (1998), *Diários de motocicleta* (2004) e *Na estrada* (2012) — em que o cineasta demonstra toda a sua versatilidade ou, então, como é o caso de *Abril despedaçado* (2001), em que ele adapta a obra de mesmo nome do albanês Ismail Kadaré e faz essa transposição de uma história que se passa nas montanhas da Albânia para o sertão nordestino. Gosto do filme, mas para mim falta algo para alçá-lo à condição de um grande cineasta. E acho que parte disso passa pela questão política.

Demétrio – Em algum momento a gente pode até propor uma discussão a partir da *Estética da fome* (1965), de Glauber Rocha – que, com os manifestos de Oswald de Andrade, o *Manifesto da poesia pau-brasil* (1924) e o *Manifesto antropófago* (1928), constrói um olhar sobre o Brasil –, mas a conversa anda pouco por conta da plasticidade presente em *Abril despedaçado* (2001). As cenas, os planos, o ritmo, a construção narrativa, tudo é muito bem elaborado, mas falta a pimenta arretada que mexe e remexe o cinema brasileiro nordestino, por exemplo.

Roberto – Aproveitaria a deixa para citar um poeta catarinense que, em um lampejo de irreverência e sabedoria, traçou os seguintes versos: “No Reino da Pimenta, pimenta do reino é rainha, quem provou da pimenta, no cu acendeu a luzinha”. Veja a riqueza da frase e como ela, de forma irônica, sacramenta todos aqueles que brincam com fogo. E me parece que o Walter Salles é uma criança comportada que nunca sequer chegou perto de um fogão à lenha. Nesse sentido, acredito na liberdade como premissa para tudo. O cinema brasileiro é sempre mais pulsante quando a liberdade é sagrada. Veja o exemplo, para trazer outro nome para perto do fogo: *Cabra marcado para morrer* (1984). Eduardo Coutinho transforma em documentário, vinte anos depois, a ficção que ficou suspensa por conta da arrogância do regime militar.

Demétrio – Essas conexões é que movimentam esse cinema e não aquela falsa tentativa de fazer filme novela a partir do manto controlador da Globo (e essa é uma discussão que se repete no cinema brasileiro). Para trazer Kleber Mendonça Filho à baila de novo, *Bacurau* (2019) é uma retomada da possibilidade de ler *Deus e o diabo na terra do sol* (1964). É o cinema brasileiro sendo problematizado no seu

ponto nodal. Se com Glauber retomamos Mario Peixoto, com Kleber Mendonça Filho Glauber volta à luz. Ao mesmo tempo que é possível montar uma genealogia do cinema brasileiro, é possível entender os vácuos deixados.

Roberto – Aí sim, arriscaria, sem sombra de dúvidas, um combate entre *Bacurau* (2019) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). Renderia horas de leituras escorado no fogão à lenha.

Cena 4 – (2 solilóquios)

13 de novembro

Roberto – Se a pandemia me distanciou do mundo, consequentemente me aproximou da minha casa. Pelas atividades que exerço com publicidade ou dando aulas, o hábito sempre foi de permanecer muito pouco tempo em casa. Mas, de forma forçada, tive que me desdobrar num apartamento de alguns cômodos e vizinhos incômodos. Nunca havia percebido quão barulhenta é a vida em apartamentos. Seja pela gritaria de crianças ou de adultos (ou pela constatação de que as crianças só gritam porque os adultos gritam). Seja pelas movimentações diárias dos corredores, da falta de isolamento acústico, entre outros provocados pelo pânico de um isolamento forçado que pegou a todos desprevenidos. Quando penso em apartamentos, relaciono sempre com a trilogia do apartamento do Polanski e também com o filme *Apartment Jazz* (2003), do músico Júpiter Maçã. Um filme que, no meu entender, relata a vida em improvisos ou improvisações. Comecei a pandemia entendendo que teria mais tempo e tive. Não para me dedicar à continuidade da leitura de *Em busca do tempo perdido* (1913), de Proust, como cheguei a cogitar, mas para

redescobrir o tempo que passei a ter entre uma atividade e outra e que antes perdia em trânsito. E uma das formas de experimentar o apartamento foram as longas sessões de audição discográficas que me proporcionei. Resgatei um antigo hábito, esquecido pela falta de tempo. Ouvir música no sentido literal da palavra. Não gosto de ouvir música online. As plataformas digitais não foram feitas para quem nasceu no século passado e definitivamente os algoritmos não me entendem. Ou seja, colocava um disco de vinil na vitrola, sentava na poltrona da sala e ouvia música. Mas lavava a louça enquanto ouvia? Cortava as unhas? Regava as plantas? Não, ouvia música. Nesse sentido, me aproximei demais de dois cantores: Elliott Smith e Leonard Cohen. Aproveitei para dar sequência na leitura da biografia de *I'm Your Man – A vida de Leonard Cohen*, de Sylvie Simmons, que havia começado no final de 2019. Aconselho. E, já que citei Elliott Smith, vi o documentário: *Heaven Adores You* (2014), sensacional. Lógico que, em muitos momentos, as músicas estão presentes em sala de aula também. Seja numa introdução da aula, como trilha sonora, seja num contexto ou relação, certamente são dispositivos para desdobrar em textos. Sempre exemplifico ritmo com a música *Ave Lúcifer*, dos Mutantes. Acho perfeita para entender os desdobramentos que o texto pode adquirir a partir da delimitação de espaços e tempo. Mas também para dar ritmo à escrita. Esse é um hábito do Tarantino. Ele escreve ouvindo música. Não à toa as músicas têm tanta importância em seus filmes. Vou fazer uma pausa para comer um pedaço de bolo de batata doce, chocolate e coco.

Demétrio – Eu passei por momentos bem distintos. Assisti a muito filme no começo. Emendava um no outro. Daí cansei do sofá. E achei que precisava ler um mundo de coisas que fazia tempo que havia

prometido a mim mesmo que leria. Fui buscando os livros na estante da biblioteca e os livros foram ficando pelo caminho, no chão da sala, em cima da mesa, no banheiro. Até que me deparei com *Na pior em Londres e Paris* (1933), de George Orwell. Já tinha lido boa parte em outro momento, mas agora li numa sentada. É a partir desse livro que Eric Arthur Blair adota o pseudônimo que o tornou famoso e, mais do que isso, que Orwell constrói o entendimento daquilo que é a canalhice que emoldura o mundo capitalista. As demais leituras, depois dessa, parece que encaixaram uma na outra. Orwell parece que foi uma retomada da necessidade de ler coisas em um tom político mais intenso. É impressionante como o momento cobra isso. É, ainda, interessante pensar como essa servidão política que conduz o país para o abismo fez com que alguns livros voltassem a ser clássicos. Óbvio, não que tenham deixado de ser. Mas é fato que o momento cobra um discurso mais próximo do pronunciado por Orson Welles, em *La Ricota* (1963), de Pier Paolo Pasolini, batendo de frente com a inanição do jornalista ao se referir aos vários *ismos* formadores da sociedade italiana. Há um tom político, forte, esse é o ponto alto da cena, mas há também um tom irônico quando o jornalista pergunta para Welles o que ele tem a dizer sobre o (nosso) grande diretor de cinema Federico Fellini, e a resposta é: ele dança, ele dança. Dois gênios, Pasolini e Welles. Há a necessidade de voltar a dançar fora do tom. E *o Livro da dança* (2001), do Gonçalo Tavares, pode ser um outro começo.

Cena 5 – King e Kubrick (Os iluminados)

08 de outubro,

Roberto – Às vezes tenho a impressão de que o Stephen King não escreve livros de literatura, mas sim livros que são bons argumentos

para pensar o filme. Tudo é muito detalhado, e os universos que ele constrói sempre me parecem interessantes, mas acabam, em sua grande maioria ou pela intensa produção que ele tem, se perdendo numa vasta obra, da qual sobra pouco quando realmente mergulhamos em seus universos. Resgato a fala do Kubrick, que diz no livro de Michel Ciment: “era melhor adaptar um livro do que escrever um roteiro original, e, além disso, escolher uma obra que não é uma obra-prima para poder melhorá-la”.

Demétrio – Eu adoro uma outra resposta que o Kubrick dá a Michel Ciment, no mesmo livro, *Conversas com Kubrick* (2013), depois de ter sido perguntado se havia feito pesquisas sobre o assunto, e ele responde que não por achar “verossímil a existência desses fenômenos”. Daí cita a história de como o gato corre dele toda vez que ele pensa em penteá-lo. Veja, basta pensar e o gato fica todo arisco. Há um fio narrativo aí, não? A resposta, apenas como uma saliência da conversa, muitas vezes está mais perto da gente do que a gente imagina.

Roberto – Essa expressão é boa, e vou seguir com a analogia enfatizando que me parece que o Kubrick pega o livro *O iluminado* (1977) e dá uma boa penteada. E com pente fino de tirar piolho, caspas e seborreia, porque o que sobra do livro e vira o filme parece-me algo bem mais enxuto e interessante. O filme do Kubrick é muito mais arisco do que o livro. O próprio Kubrick usava uma frase do Joyce para justificar as mudanças no enredo: “O acidente é a porta de entrada para as descobertas”.

Demétrio – Sim, o acidente como possibilidade de passagem. Estamos diante de um acidente e precisamos reconfigurar a porta de

entrada. Nesse caso, *As passagens* (1982), de Walter Benjamin, podem ser lidas de modo acidental ou como pequenos acidentes. Pequenas narrativas que se conectam mesmo mantendo, retomando Perec, a forma fragmentada. É impressionante como o filósofo alemão segue sendo fundamental para lermos cinema, música e literatura e, sem dúvida, em ponto de diálogo com Kubrick.

Terceiro ato

Cena 1 – Eps Irmãos Panarotto

29 de agosto,

Demétrio – Se a quarentena remodelou os espaços de convívio sociais gerando mudanças significativas nas atividades em sala de aula, não foi diferente para pensar a questão artística. Tínhamos o quarto disco do projeto Irmãos Panarotto (eu, o Roberto e quem aceitou ou aceita participar) gravado (produção em parceria com o Thomas Dreher), além de outros três eps (dois deles produzidos pelo Edu K e outro com a Império da Lã, capitaneada pelo Carlos Carneiro). Pensamos em shows de lançamento. De repente nos obrigamos a lançá-los de outro modo. No final, foram disponibilizados nas plataformas digitais.

Roberto – Sim, estávamos com o estúdio agendado e alguns shows marcados quando começou a pandemia. Tínhamos alguns detalhes para ajustar nas mixagens e uns vocais para gravar. Mas resolvemos isso em casa mesmo, à distância. Gravamos os vocais cada um em sua respectiva residência, eu em Chapecó e o Demétrio em Florianópolis, e mixamos o restante do disco

conectados pelo WhatsApp com o Thomas Dreher no estúdio em Porto Alegre.

Demétrio – Em conversas resolvemos fatiar os discos, já que tínhamos 3 eps e um disco com 13 músicas. Para dinamizar, fatiamos o quarto disco em 3 eps, que foram lançados intercaladamente nas plataformas digitais.

Roberto – As mesmas plataformas digitais que tenho o costume de não ouvir. Mas tudo bem, faz parte. Chamamos o ilustrador Diego Medina para embalar os Eps um a um com a sua arte. O legal é que os três eps, que compõem o quarto disco, têm capas complementares. O desenho principal foi fragmentado e, ao unir todas as três capas, o resultado é a capa oficial do disco.

Demétrio – Ao todo foram mais de 20 músicas lançadas entre setembro e outubro de 2020.

Cena 2 – novos projetos

04 de março (2021),

Demétrio – Além do “Quinta maldita”, que é um sarau podcast, um programa de rádio que movimento a partir de Santa Catarina (com mais de noventa edições disponíveis na Internet), e do “Pipa Festival” (que organizo em parceria com a Juliana Ben), que no ano de 2021 vai para a sua terceira edição, tenho alguns projetos de livros que pretendo publicar. Dentre eles: *Borboletras*, de poemas para crianças, com ilustrações da Pati Peccin (faltam algumas imagens para podermos dizer que está fechado); *A volta à ilha em oitenta versos*,

de poemas (numa conversa avançada com a Martelo Casa Editorial, de Goiânia-GO); dois romances, *História em quadrinhos* e *Navalha*, um deles finalizado em 2018 e o outro no final de 2019, que sigo no aguardo de respostas; um livro de contos, *A veia, folgedos de éter*, em uma parceria com o ilustrador Victor Zanini, livro pronto, diagramado, aguardando resposta também; e um outro de poema, *Não dá pra carregar nas costas alguém que não quer colo*, pela Papel do Mato, Oficina Tipográfica.

Roberto – Pois bem, eu consegui dar sequência em dois livros que estou escrevendo. Um é um romance que ramifica do roteiro para o longa metragem intitulado *Papel carbono*, que apresentei com a produtora Sabrina ZimmSWerman em Cuba, no evento de desenvolvimento e networking intitulado “11 Nuevas Miradas” em 2017. Esse evento me possibilitou o livre trânsito e a morada na EICTV (Escuela Internacional de Cine y Televisión) durante dez dias. Os outros dez dias que fiquei em Cuba foram em Havana, e as anotações que fiz perambulando por lá estou transformando em um livro que tem o título provisório de *3 ou 4 Cubas*, um livro que começou a ser escrito no Brasil a partir de um exercício de leitura e escrita que eu me proporcionei a partir do livro *Trilogia suja de Havana*, de Pedro Juan Gutiérrez. Agora me dedico a separar imagens da viagem que farão parte do livro e lógico que, enquanto não me livrar do livro encaminhando-o para a lixeira ou para a gráfica, continuo lendo, relendo, reescrevendo... Também estou esperando passar a pandemia para gravar os vocais de um disco de rap e hip hop que gravamos sob a batuta do Edu K para um projeto que tenho com o Fernando Strz-x desde 1992, intitulado Mr. Toon.

Demétrio – Há também um novo disco dos Irmãos Panarotto remixado pelo Flu (Flávio Santos, ex-baixista do DeFalla e Atahualpa y us Panquis)

Roberto – A capa, vale resaltar, está sendo desenvolvida pelo cartunista Allan Sieber.

Demétrio – Vai ficar uma belezaza.

Roberto – Além da capa, o Sieber vai fazer uma história em quadinhos da música “Caminhão de bosta”.

Demétrio – E o “Caminhão de bosta” não para de circular. Avisaremos quando ele passar pela sua cidade.

Roberto – Com certeza, só não sei se a “Pec (Pack) natalina” dos Irmãos Panarotto vai ficar pronta para o Natal de 2020. Mas não tem problema, a impressão que temos é de que o ano de 2020 vai se estender até janeiro ou fevereiro de 2021 (ou mais).

Cena 3 – 2021

De janeiro a dezembro,

Demétrio – Sem dúvida de que 2020 – que não passa de uma continuidade de 2019, de 2018, de 2017, de 2016 – foi apenas um ensaio dos anos que temos pela frente. Pensar a sala de aula em mais um ano como esse vai ser um amplificador da loucura do mundo, não há como pensar diferente. Ao mesmo tempo precisamos estar preparados para um outro ano em que a situação toda deve se repetir.

Paciência. E, como dizia Benjamin em 1933, diante da ascensão nazifascista, precisamos reorganizar o pessimismo.

Fim

Roberto – Lemos a frase antes de ver a imagem, mas há uma máxima da propaganda que diz que uma imagem vale mais do que mil palavras. Se o Demétrio iniciou a conversa de modo prosaico, encerro ironicamente com uma imagem.



RESENHAS

ANÁLISES DE LIVROS
DE FICÇÃO E POESIA

O doloroso registro do sensível

O complexo melancólico, de Guido Arosa

Marlon Augusto Barbosa*

Publicado no Rio de Janeiro em 2019 pela Editora Garamond, *O complexo melancólico* deu a Guido Arosa o Prêmio Rio de Literatura 2017 – promovido pela Fundação Cesgranrio e pela Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro – na categoria Novo Autor Fluminense. A obra carrega, para transcrever as próprias palavras do narrador em uma das páginas de seu diário – “Rio de Janeiro, 07 de fevereiro de 2017 (terça-feira)” –, um doloroso registro do sensível.

Poderíamos dizer, seguindo a narrativa de Guido, que tudo na vida de um homossexual – o tema que atravessa o livro – começa com um não. Essa afirmação seria uma maneira de resgatar e reler um fragmento de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector – certamente um resgate que funcionaria como o avesso da afirmação do narrador de Clarice: “tudo no mundo começou com um sim” (1998, 11). Faço essa comparação, pois o livro da autora é escolhido por Guido para figurar não apenas como uma das epígrafes de *O complexo melancólico*, mas também como um motor para pensar o seu próprio fazer literário, que parece se construir pelas margens da obra premiada. Isso significaria dizer que seu livro de estreia – dedicado aos abusados e homossexuais – inverte a sentença de Clarice e, curiosamente, nos mostra um mundo que começa pela via do negativo ou da negação.

* Doutorando em Teoria Literária na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Em termos ficcionais, isso significaria dizer que a narrativa de Guido, ao se estruturar pelo via do não, marca a possibilidade de se criar, pela via da escrita e do testemunho, uma existência no sim (na afirmação), isto é: marca justamente a afirmação e inscrição do sujeito homossexual pela via discursiva.

Em *O complexo melancólico*, o não vem de quase todos os lados: um não do pai, um não dos parentes, um não dos vizinhos, o não de um analista e poderíamos dizer que um quase não da mãe. Poderíamos dizer ainda que se trata de um livro acerca das condições de uma existência barrada. Ele começa e termina com a imagem do pai, do quarto dos pais – e eu arriscaria dizer que o livro todo pode ser lido como uma carta ao pai (ao modo kafkiano) ou, pelo menos, como uma carta dolorosa e sensível endereçada ao poder, seja ele qual for –, traz à tona a sobrevivência de um gesto, seja um gesto sexual, um gesto de excitação, um gesto de amor, ou um gesto de escrita em uma sociedade hipócrita que constantemente decreta a morte de um homossexual.

Nessa obra fragmentada, que hospeda muitas formas discursivas, se constrói como testemunho autoficcional e é datada ao final como escrita entre dezembro de 2007 e agosto de 2017, algumas perguntas, seguindo os rastros do narrador, poderiam guiar o leitor: “O que significa ser um filho, um escritor, um eu homossexual, abusado, doente? O que significa o homossexual, o que significa o abusado, o que significa o doente?” (p. 105). Eu arriscaria acrescentar outras questões: o livro *O complexo melancólico*, forjado no limiar entre uma literatura de testemunho e uma autobiografia, revela um jogo de vínculos entre o personagem narrador, os personagens narrados e as experiências de cada um diante da sua própria condição e da condição do outro. Mas que vínculos seriam esses? Quais seriam os

métodos para retardar a angústia dos dias? De que é feito esse livro? Qual a sua matéria? Ele se destina a algo ou a alguém, especificamente? Ele dialoga? Ele conversa com alguém? Como a condição do homossexual é posta em cena?

Embora o livro se construa em torno de uma única voz, na primeira pessoa do singular, ele parece agrupar sob a marca dessa unicidade a voz de todos os intelectuais e homossexuais ou quaisquer cidadãos que, de alguma maneira, tenham sido calados por um regime que tenta eclipsar uma identidade – palavra que o narrador nos mostra sempre declinada no plural. Mas o livro de Guido coloca em cena não apenas a condição do sujeito homossexual ou daquele que sofre um tipo de opressão; ele também revela elementos teóricos e críticos a respeito da própria literatura, da obra que está diante dos nossos olhos. O livro se volta sobre si mesmo quando questiona em alguns momentos o próprio ato de escrita e, sobretudo, da escrita do trauma – “escrever o trauma não o apaga” (p. 104), “Literatura que é meu trauma” (p. 112). Trata-se, é claro, de uma questão que perpassa os estudos em torno do testemunho – estudos que são evocados no livro.

O relato do narrador borra os limites entre os fatos e a ficção. Um leitor ingênuo poderia facilmente se perguntar: essas coisas aconteceram de fato com o autor? Quando, na verdade, as perguntas poderiam ser outras, e mais importantes talvez: essas coisas de fato acontecem? E, se elas acontecem, como é possível narrá-las? O narrador escreve: “Preciso escrever com e a partir da vergonha, para que cada letra se torne ato de coragem. Este corpo em agonia é quem aqui escreve. Porque para escrever, já se tem que ter escrito na vida um longo caminho. Meu texto é a dor que tento compreender” (p. 112). O livro é, de fato, atravessado por uma sensação de medo e de

dor que põe constantemente em risco a vida do sujeito homossexual. Mas, mesmo assim, ele não deixa de demonstrar a todo momento um ato de coragem. O que soa na narrativa de Arosa como certo substrato clariciano: “estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender” (Lispector: 2009, 9). Talvez, os nomes que mais atravessassem a escrita de Guido Arosa em *O complexo melancólico* sejam os de Clarice Lispector e Reinaldo Arenas. Vale ressaltar que o livro é costurado a partir das vozes de muitos poetas e romancistas. As citações começam já na capa, cuja imagem é de Alair Gomes, da série “Symphony of erotic icons (1966-1978)”, e pode ser encontrada no acervo da Biblioteca Nacional.

O autor português Carlos de Oliveira, em um texto intitulado “Iceberg”, publicado em *O aprendiz de feiticeiro*, chegou a afirmar: “biografar alguém, ao que a palavra insinua, consiste em escrever-lhe a vida: os factos, os acontecimentos, as datas, que a estruturam e balizam. A maior parte disso foi-nos negado, não chegou, portanto, a dar-se” (2002, 44). A (auto)biografia – é muito difícil classificar essa obra – do narrador parece seguir essa premissa. É por via desse testemunho, real ou não, que uma história pode vir à tona. Mesmo com sua história sendo constantemente negada, é preciso narrá-la. E o narrador sabe que é preciso vencer o medo, ainda que “acabe sendo jogado aos porcos” (p. 244).

Costuma-se dizer que a literatura é espelho da realidade: reflexo invertido do que foi, do que está sendo ou do que será. No entanto, pensar a literatura como mero reflexo da realidade não abarca toda a pluralidade que a cerca. Em muitos casos, mais do que agir como reflexo, a literatura transforma-se em lâmpada produtora de realidade: lança pontos luminosos sobre esta e suas partes obscuras, revela aos poucos as muitas verdades que a circundam. *O complexo*

melancólico lança pontos luminosos sobre a condição do homossexual. Nele, Guido questiona a visibilidade de um corpo social único que deseja tornar invisível uma série de outros corpos legíveis que compõem a sociedade.

O livro nos faz ainda pensar no papel do escritor frente às injustiças. José Cardoso Pires apresenta uma boa reflexão sobre isso – que entra em acordo com o exposto no livro de Guido: “Não participar, pois, do debate activo do seu país corresponde a uma alienação do exercício do escritor e a um empobrecimento desse mesmo país. E uma demissão imposta ao homem, uma irresponsabilização que se lhe determina pela não existência de diálogo público. É, ao fim e ao cabo, uma fractura que se abre num continente de irmãos” (1977, 28). Para finalizar, poderíamos dizer que há, em *O complexo melancólico*, um desejo profundo de: 1) viver apesar de tudo e de todos; 2) criar – criação em muitos sentidos: criação que se torna livro, um livro aberto, sem fronteiras, que pode hospedar formas narrativas, poéticas, jornalísticas, acadêmicas, fotográficas e cinematográficas – meios que o narrador encontra para dizer da dor, da sua dor, do seu luto, como se buscasse um teto todo seu (para falar com Virginia Woolf); 3) amar; e 4) sobretudo, inventar uma outra sociedade e um outro mundo.

“Por não querer me atrapalhar com definições complicadas”, escreve Félix Guattari sobre o desejo, e eu, aqui, reescrevo (provisoriamente, porque sabemos que, em termos de crítica, toda denominação é provisória até que outro leitor se debruce sobre a obra): o livro de Guido Arosa é uma vontade de viver, uma vontade de criar, uma vontade de amar, uma vontade de inventar uma outra sociedade, uma outra percepção do mundo. “O complexo melancólico se comporta como uma ferida aberta” – a frase que abre o primeiro

capítulo do livro é colhida de *Luto e melancolia*, de Sigmund Freud – e o leitor muitas vezes não é capaz de imaginar a quantidade de coisas que se descobre olhando para uma ferida.

Referências

- GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. *Micropolítica. Cartografia do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- OLIVEIRA, Carlos de. *O aprendiz de feiticeiro*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- PIRES, José Cardoso. *E agora, José?* Lisboa: Moraes, 1977.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Para todos e para ninguém: para um novo território

Antiodes, de Oswaldo Martins e Alexandre Faria

Tatiana Franca Zanirato*

A democracia, exercício proposto pela forma de escrita das *Antiodes*, parece-nos, ao olhar para os textos publicados há cerca de dez anos, uma distante utopia. Os poemas foram inicialmente propostos como uma composição gregária, em que os leitores-autores do site Texto Território interferiam no processo criativo uns dos outros, sugerindo motes ou continuando a temática, desenvolvendo um novo poema a partir do primeiro.

Em 2019, os poetas Alexandre Faria e Oswaldo Martins, administradores do extinto site que deu nome à atual editora Texto Território, compilaram suas *Antiodes* em um novo projeto, um livro laboratório. Logo no prefácio, intitulado “Dez anos de *Antiodes*”, eles explicam:

Este livro recupera a maioria dos poemas dos dois autores. No entanto, esta não é uma publicação final, que pretende reunir de forma definitiva as *Antiodes*. O projeto original da oficina previa que os autores revisitassem seus textos, feitos no calor da hora, e procedessem à remontagem de tudo em um longo e único poema. Dessa forma, este livro torna-se ponto de

* Professora adjunta de Literatura Brasileira e Teoria Literária na Universidade Federal de Jataí (UFJ).

partida para um trabalho novo. É um livro laboratório que levará a propor questões sobre alguns aspectos da fatura do texto poético. [...] As Antiodes nunca negociaram com o ascetismo. A presença da expressão do ódio, inevitavelmente sugerido pela fonética dos implícitos títulos “ode a...”, é menos de um ódio desopilador ou de um ódio consolador, e mais a busca de um elemento corrosivo do *status quo*. Corrosão que, como se verá, embora parta da ironia e da jocosidade, é menos de ruptura que de reelaboração de tradições. [...] O princípio do trabalho artesanal que está na ideia de arte pela arte não existe aqui. [...] Não buscamos o objeto-poema em sua dimensão ontológica, mas no valor de troca que pode agregar a si na rede de leitores e compartilhadores (Martins & Faria: 2019, 12-3).

Dessa forma, a composição afasta-se do conceito clássico de poesia para assumir uma feição quase próxima à de um ensaio, em que o risco do erro é admitido como forma de pensamento; por isso, as Antiodes se caracterizam pela marca da prosa. A forma é, aliás, o elemento fundamental desse laboratório, que tenta burlar o que os autores chamam de “autoritarismo quanto à poesia”. Os desdobramentos metalinguísticos reivindicam a condição marginal para a existência dessa poesia, que se afasta da feitura da

poética vigente entre os poetas contemporâneos e os da tradição bacharelesca, deles fazendo pouco caso ou utilizando seus métodos anafóricos ou de palavras escolhidas a dedo a averiguar no dicionário o cunho vernáculo de um vocábulo, de maneira claramente irônica (p. 23).

A metodologia da composição inclui a eleição de um ícone como mote, que permita abordar o que chamam de “desastres da sociedade atual” e rasurá-los com a gargalhada ácida: Gisele Bündchen, Paulo Coelho, Pedro Bial e o STF são retratos da tragédia brasileira, na medida em que representam a interdição aos corpos, à sensibilidade, à inteligência e à cidadania. Conforme explicam os autores no prefácio, “*A voz laboratorial das Antiodes está imersa no devir público, na participação crítica com a qual se compõe a intersubjetividade dos poemas*” (p. 17; grifos meus).

Ao terminar a leitura de “Dez anos de Antiodes”, o leitor fica apresentado aos elementos condutores do trabalho e à sua concepção eminentemente teórica. E é convidado a se arriscar como partícipe do movimento que reinsere o ódio do poeta no mundo, mas, agora, como forma de suscitar a desconfiança e a reação frente ao óbvio. Lido a contrapelo ou, pelo menos, a partir de *insights* imprevistos, o referencial teórico que dá aporte à construção de Alexandre Faria e Oswaldo Martins ganha a “batida do funk, do rap e do samba” (p. 23), tornando-se marginal e reivindicando espaços de existência para todos os corpos que não estão inseridos nos territórios privilegiados pelo Supremo Tribunal Federal.

Publicada em março de 2009, no textoterritorio.pro.br, a primeira Antiode, para Gisele Bündchen, foi precipitada pelo mote dado a Oswaldo Martins pelo poeta Elesbão. O corpo político da modelo, exangue, todavia, pernicioso, representa a opressão dos corpos gordos, pretos, indígenas, brasileiros. Dos que rebolam para dar conta das faturas, boletos, metrô e ônibus contaminados por mãos sem assepsia, suores da jornada exaustiva no calor dos trópicos, Covid-19 e quaisquer outras pragas que não assombram a existência lhana dos brancos caucasianos que vestem Prada:

um corpo vara é também um corpo político
que apaga do corpo o que do corpo urge
diria até que o que urge apagar está na periferia do corpo
em seus azedumes

no cancro, nos gases, nas pústulas – na urina e fezes.

[...]

o corpo vara é um corpo limpo – assim mesmo como quando
os generais mandavam limpar a casa, ou como quando os
eugeniastas mandavam salvar a raça ou mesmo quando os
aristocratas mandavam purgar o sangue – o corpo vara é
um corpo canalha

[...]

um corpo vara não vara madrugadas

não cai, não se desequilibra nem nunca leva porrada

um corpo vara é um corpo campeão

como o de uma vaca

(Martins: 2019, 57)

A reificação presentificada em “corpo vara” não apenas desmonta o mito inicial e expande, alegoricamente, a metáfora a partir dele criada, mas abre uma brecha na hierarquia estratificada da sociedade contemporânea, dialogando com a esfera do trabalho, representado pelo ambiente da periferia do corpo que se humaniza perante sua condição escatológica, do cansaço das porradas que leva e às quais procura resistir.

Voltando às considerações do prefácio, cujo teor é equivalente ao de um manifesto performático, vale destacar a relação que os poetas estabelecem entre a imagem do corpo e a elaboração semiótica que as Antiodes desenvolvem. Para eles,

a mídia como devoradora de símbolos se apresta a vender algo; [...] sem ter a consciência do desastre que essa venda representa, por isso é necessário devolvê-la não como um lugar aquietado da argúcia de si, mas como inquietação e deboche que aguçar um retrato social como o que Oscar Wilde fez de Dorian Gray (Martins & Faria: 2019, 18).

Os leitores contumazes de Oswaldo Martins sabem, aliás, que a perversão dos corpos é o grande mote de seu trabalho. Ao dedicar boa parte de suas *Antiodes* a mulheres, ainda que seja nominalmente, como “senhorita”, Oswaldo rasura a compreensão de mulher advinda do patriarcado. Na galeria de seres grotescos entram ainda Ivete Sangalo, Hebe Camargo, Sara Shiva, Maria Bethânia e a “senhora democracia”. Signo histórico, os corpos binários precisam ser desconstruídos pela risada safada dos poemas que pervertem a moral judaico-cristã ocidental, sobre a qual se assentam os valores monetários dados aos indivíduos constituídos como coisas da sociedade: por isso tornam-se mercadorias feias de altos preços.

A “Antiode para a senhorita futebol” é um bom exemplo: as 14 estrofes estão divididas pela declinação do verbo “ver”. As nove primeiras estão no pretérito perfeito e as cinco subsequentes, no presente. Escrito na primeira pessoa do singular, o poema contrasta a experiência do sujeito que testemunhou grandes partidas que se transformaram no “espetáculo infame / a forja dos cartolas donos / de bancos do vaticano” (Martins: 2019, 131). Chamado de “senhorita”, o futebol é ironicamente apequenado, transformado em “espetáculo liliputiano” (p. 131), pelo pronome que denota a pureza das famílias de bem. Sem estabelecer uma relação saudosista e sem criar uma perspectiva satírica, no sentido retórico, o uso do presente/

passado aponta a forma como “os campos de pelada do subúrbio” dão lugar ao “espetáculo calhorda”, tragado pela mídia, “campos de grama e bolas fifa” (p. 131). A recusa do poeta em assistir, hoje, à “forja de mitos erráticos” do esporte corrompido pelo capital, dos jogadores, a quem chama de “putos”, marca o lugar de quem vê o próprio tempo e por isso não cede “ao espetáculo imundo / das arenas reconstruídas” (p. 131).

Nesse sentido, a “Antiode para homens de amanhã”, de Alexandre Faria, publicada em setembro de 2010, insere a temporalidade como percepção do instante capturado pela argúcia do poema:

enquanto
juízes e doutores e sábios e pastores e ministros e senadores
e outros mulatos sabidos

condenam

datada

a indignação

mas não largam o osso o marfim
dos ociosos da mais alta torre de tv aberta
que preparam o folhetim dos inocentes

(Faria: 2019, 43)

O advérbio de tempo interfere na compreensão do adjetivo “datada”, causando uma relação sintático-semântica em que os versos (que resultam em uma oração substantiva reduzida de particípio – a

caminho da prosa, como advertiram os editores da *Texto Território*) apresentam os “juízes, doutores e sábios” sob suspeita de perjúrio, já que condenam a indignação daqueles que possuem o osso de marfim e os inocentes ociosos detentores da torre de tv aberta – que, portanto, detêm as demais subjetividades. O paralelismo mantido pela repetição da preposição no início das quatro estrofes posteriores denotará a relação temporal passado/futuro na 15ª estrofe, através do verbo “prefiro”, conjugado no presente. Dessa forma, o poema relega ao passado os homens de amanhã e traz para a utopia do hoje as crianças de ontem, causando uma relação paradoxal em relação à experiência cotidiana, que esteriliza quaisquer esperanças no dia presente.

A reificação trabalhada alegoricamente por *Oswaldo Martins* tem ecos no poema de *Alexandre Faria*, que nos apresenta a esfera pública dos direitos e deveres individuais e coletivos (civis), os direitos sociais e os direitos políticos. Reduzidos à esperança vazia nos cidadãos de bem do futuro, incapazes de construir seu próprio tempo presente, pois são os

cínicos gatunos do paz e amor
caricaturas liberais da liberdade

aos homens de amanhã
beldades de shoppings patri-
cias e maurícios fuck and plug

aos homens de amanhã
incendiários de putas
mendigos e mindinhos

(p. 43)

Por isso, o poeta declara que, “aos homens de amanhã”
(p. 43),

prefiro as crianças de ontem
que ainda não cresceram
nem jogaram a toalha

prefiro velhas canções de liberdade
na boca de velhos barbudos
que nunca vão envilecer

elos

para um futuro combinado às pressas
entre livros e fuzis
e neobarracos de açafraão e ocre

(p. 44)

Preferir as crianças que não se cumpriram homens e os velhos que ficaram nas antigas canções de liberdade, significa dizer que os ideais de perseverança, liberdade e a utopia do futuro estão relegados ao passado que não se cumpriu (não se cumprirá?) no presente. Malgrado o antagonismo temporal, passado/futuro, metaforizado no poema, a presença constante do presente, marcado pelo vocábulo “enquanto”, sugere uma temporalidade contínua, mais trágica, portanto, pois não permite vislumbrar o depois. A pré-ciência do poema, escrito há dez anos, fala em um futuro combinado “às pressas / entre livros e fuzis” (p. 44), e é impossível não imaginar logo as crianças de hoje, junto aos homens em que se

transformaram, erguendo os braços como quem ergue uma arma, simbolizando a defesa da pátria.

“Do riso, o melhor é o torto” (Martins & Faria: 2019, 19), diz a 3ª lição de poesia das *Antiodes* em seu prefácio: e esse riso de meia-boca é a forma de deboche escolhida para fazer com que a democracia frequente os versos. Porque a ironia é um exercício de liberdade: é como “um corpo que rebola / [...] / é corpo social / derisão” (Martins: 2019, 58), ou, ainda, é a criação de um outro lugar, território de todos os textos, sem fetiches ou heróis, mas que caiba a risada imensa contra a obrigação de ficar calados.

Notas, semínimas em contracanto, sobre recente poesia épica

Cantar de labirinto, de Afonso Henriques Neto

W. B. Lemos*

“A cada dia fica mais patente que a casa construída pela civilização ocidental se tornou para nós prisão, labirinto sangrento, matadouro coletivo. Não é estranho, portanto, que ponhamos entre parênteses a realidade e busquemos uma saída.”

Octavio Paz

I – O poeta, sombra na escuridão, move-se, sangue no caos do mundo

Eu, quase nada, à esquerda deste algo, monumento arqui-moderno. Ao ouvir o escrito *Cantar de labirinto* (2018), de pronto ingresso no espaço-tempo de seu Canto I, de um total de doze, do dédalo poemático construído por Afonso Henriques Neto, cada um deles subdividido em diversos poemas, todos intitulados apenas por numeração sequencial indo-arábica ou, no caso de alguns deles, com o acréscimo de subtítulos em português, inglês ou latim. O Canto I é a nau rimbaudiana, em que, já ciente, em parte, da natureza do percurso que me aguarda, passo a resenhá-lo (e o farei dedicando, sequencialmente, uma sessão de minha dúzia de “Notas”, espécie de

* Doutor em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

contracanto, a cada um dos respectivos doze Cantos desse *Cantar* – a propósito, os títulos das sessões dessas “Notas” foram compostos a partir de versos dos poemas comentados). Desde já, aviso, tornarei minhas, em vários momentos, as palavras do autor, mas devidamente identificadas, como as deste anúncio inaugural: “Nem armas e nem barões / neste chão assinalados. / O que há são os fantasmas / dos versos da vida inteira” (“4”, 9), de Afonso Henriques, dos lidos e dos escritos, certamente. Sim, que se saiba logo, adianto-me: estamos em meio a uma obra-périplo que é síntese e culminância de um longamente meditado projeto-vida literário,¹ feito de bem-acabada maturidade em arte, plenitude realizada do poeta, infante navegador de vastos oceanos líricos. Avançamos e, sob outra máscara verbal, declara-me o arquinauta: “Cada verso nasce / de um outro verso” (“5”, 10), “nas palavras de tantos poetas / que a seu modo deslizam nesses versos” (“26”, 26), “fermentos / com que compomos cada poema, estelares / ritmos de Orfeu” (“23”, 24), “indizível que narra / inexorável viagem” (“18”, 20). Mas, tal qual marujo ébrio, desviante, não se poupou o comandante Afonso Henriques: “Não acredite, é óbvio, no poema / nem muito menos no poeta / a parir semelhante assombro” (“20”, 20).

A não dar crédito a poemas & poetas que testemunhem de si, havia eu, prevenido, consultado viajantes que com ele, Afonso Henriques, antes navegaram. Um deles, senhor respeitável entre

¹ Evidência disso é concedida, por exemplo, pela presença estruturante da ideia-imagem de labirinto em anterior fundamental obra do autor, escrita no decorrer de vinte anos, *Cidade vertigem* (2005), em que poesia e ensaio se conjugam, cujo título de sua segunda parte, a mais substancial do livro, quanto à extensão, é, sintomaticamente, “Diário de megalópolis: o delírio do labirinto” (e “delírio” é uma outra palavra-chave, desde sempre, na escrita de Afonso). Ainda a propósito dessa minha hipótese, o ensaísta Aduato Novaes intitulou o prefácio que escreveu para *Cidade vertigem* de “Labirintos do poeta”.

seus pares (Carlos Drummond de Andrade, em 1976), assegurou: “Sua personalidade poética é indiscutível – tanto mais quanto, chegando após duas gerações de poetas de alta qualidade² (In: *Ser infinitas palavras*, de Afonso Henriques Neto, 2001, 256). Para Drummond, esse criador se afirma de modo “independente da influência dos grandes próximos que o rodeiam. [...] O uso que você [Afonso] faz de técnicas de vanguarda não exclui [...] o julgamento crítico de tais processos” (p. 256). Outro, um tanto perplexo (Antonio Carlos Villaça, em 1981), mas apenas aparentando torcer o nariz, confessou: “Tive um choque, ao ler seus poemas de *Ossos do paraíso*. Tudo ali é abismo. Fiquei verdadeiramente perturbado com a intensidade da sua poesia, que é de uma autenticidade, de uma verdade total, arrepiante” (In: Henriques Neto, 2001, 256). Um terceiro, dito marginal (Cacaso, em 1981), foi ainda mais incisivo: “Afonso Henriques Neto, que pratica um surrealismo com sotaque... mineiro. Sua imaginação é aérea; sua síntese poética se dá num elevado grau de abstração” (In: Henriques Neto, 2001, 258). Para Cacaso, a alegoria, na poesia de Afonso, é marcadamente evocativa, como que um “inventário de ruínas – familiares, ideológicas, pessoais [...]. O mundo está degradado [...]: o poeta retira da visão desencantada o móvel para repropor o sonho. [...] A poesia, sendo sonho, é ainda a ponte que possibilita o trânsito entre o poeta e o mundo” (p. 258). De uma crítica, diva das letras (Ana Cristina Cesar, em 1976), ouvi sobre “o derramamento sem pudor de um Afonso Henriques Neto (autor do belíssimo livro *Restos & estrelas & fraturas*)” (In: Henriques Neto, 2001, 258). Se navego em meio a

² Alphonsus de Guimaraens e Alphonsus de Guimaraens Filho, respectivamente, avô e pai de Afonso Henriques Neto.

tais coordenadas, atesto cada uma das anotações de bordo aqui reproduzidas, itinerários erradios guiados pela im/precisa navegação de Afonso noutros tempos. Em especial, esta nota mais recente, escrita por Sergio Cohn, poeta, crítico e editor de Afonso:

Cantar de labirinto é um gesto raro e largo na poesia brasileira. Ao reunir 12 cantos em um longo poema épico, [...] Afonso Henriques Neto realiza uma peripécia singular, atualizando uma forma fundamental da poesia. Se Jorge de Lima, em *Invenção de Orfeu*, já fazia um movimento grandioso de modernização da epopeia, Afonso radicaliza, reinventando através de um olhar contemporâneo as possibilidades do gênero. Assim como em Jorge de Lima, é o barco bêbado de Rimbaud que guia o poema de Afonso. Porém aqui não há mais trajetória. [...] Afinal, ilha também não há – o poeta nos ensina que hoje, mais do que o destino de uma viagem, existe a errância (In: Henriques Neto: 2018, contracapa).

Enfim, em jornada pessoal pelas poéticas (no plural mesmo) deste *Cantar de labirinto*, ao embeber-me de seu vinho-verso, reafirmo os vislumbres dos registros náuticos anteriores. O épico ora cantado por Afonso deriva da lírica de sua produção anterior, desde há muito farta dos signos do sonho, do delírio e de vertigens abissais, e copiosos nesse cantar. Cantar que me remete ao crítico Ronaldo Brito (comentando *Desvio para o vermelho*, de Cildo Meireles – artista a quem Afonso já dedicou mais de um poema): “A arte é, por definição, desvio” (In: *Experiência crítica*, de Ronaldo Brito, 2005, 191). Ao escrever um épico na contemporaneidade, Afonso realiza desvio exemplar.

II – Sobre o quilate das palavras reunidas

Então, em meio ao Canto II, “seguimos a buscar os fragmentos da poesia” (“3”, 42), “pois o alimento vivo são os versos sobre a terra [...] a] deixar que o turbilhão sobre a cabeça dos poetas trucidados / siga a exclamar” (“7”, 46). “As coisas condenadas ao silêncio vieram / tanger cítaras nesta hora” (“10”, 49), pois “uma arqueologia dos desaparecidos / requer um resto de olhar para os apagamentos / de García Lorca e de François Villon, / um fuzilado e enterrado em local desconhecido [...]” (“16”, 53), “outro evanescido naquele longínquo ano de 1463 / após escrever documento em que pedia / três dias para deixar Paris [...] / É desta noite subterrânea que intentamos falar” (p. 53), “esganaram o poeta na madrugada metralharam o poema / na alvorada” (“19”, 58). “As palavras do poeta rastejavam” (“20”, 59), “nenhum mortal deveria escrever mais porra nenhuma” (“19”, 57): “escrever o quê pra quem até onde por quê por quê?” (“19”, 58). “O poema vai buscar frases de outros poetas // até aqui esquecidos [...], / estrugir de seminais caminhos que não mais se tecem” (“23”, 61).

Considerando o fio seguido até aqui em meu trajeto, e embora concorde com a ensaísta Susan Sontag, quando esta afirma que, em vez de hermenêutica, o que precisamos é de uma erótica da arte (In: *Contra a interpretação e outros ensaios*, 2020, 29), suponho que Anazildo Vasconcelos da Silva e Christina Ramalho, em *História da epopeia brasileira: teoria, crítica e percurso* (2007), quando caracterizam o que nomeiam como “Modelo Épico Pós-Moderno” (o poema épico *Latinomérica*, de Marcus Accioly, era então o exemplo em questão), ajudam a identificar alguns dos procedimentos adotados por Afonso Henriques em sua minimalista/monumental (lírico-épica) construção lítero-arquitetônica:

O herói épico pós-moderno é portador de uma identidade [...] relacional que resulta [...] das diversas subjetividades superpostas na instância de enunciação do eu-lírico/narrador que, por isso, pode agenciar os diversos fragmentos históricos e fundir os percursos das viagens particulares no curso espaço-temporal da nova viagem (Silva; Ramalho: 2007, 153).³

“Nossa herança nos foi entregue sem testamento”, havia confessado o poeta René Char (In: *Mutações da literatura no século XXI*, de Leyla Perrone-Moisés, 2016, 50). Em descomunal empreitada, de vários modos, e em múltiplas medidas, Afonso Henriques herda e personifica/transmuta/deslê (no mais amplo e forte sentido empregado pelo crítico Harold Bloom), em especial, estes 26 *poetas* emulados: Safo, Catulo, Propércio, Villon, Blake, Rimbaud, Mallarmé, Huidobro, Lorca, Nerval, Lautréamont, Hölderlin, Poe, Whitman, Pessoa, Eliot, Maiakóvski, Jorge de Lima (claro), Drummond, Cecília, Murilo Mendes, Gullar, Éluard, Ginsberg, Bukowski, Piva, entre outros irmãos/irmãs seus, de antigo, íntimo e pleno convívio (o início de cada um dos doze cantos do épico de Afonso presentifica um ou mais confrades sob a dialógica forma de epígrafes). A sete desses poetas elencados, vale ressaltar, Afonso deu voz em português, na

³ Conforme os estudiosos, este modelo, o Épico Pós-Moderno, ao suceder o Modelo Épico Moderno (do qual *Mensagem*, de Pessoa, e *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, seriam exemplos), integra o que denominam de Matriz Épica Moderna. No quadro teórico-classificatório elaborado pelos autores (já evidente no sumário da obra, pp. 9-10), que diz respeito, em especial, a manifestações literárias no âmbito da língua portuguesa, os demais modelos especificados compõem dois outros grupos maiores, a Matriz Épica Clássica, composta por quatro Modelos Épicos: o Clássico, o Renascentista, o Arcádico-Neoclássico e o Parnasiano-Realista; e a Matriz Épica Romântica, formada por outros quatro Modelos Épicos: o Medieval, o Barroco, o Romântico e o Simbolista-Decadentista.

antologia *Fogo alto* (2008): *Catulo, Villon, Blake, Rimbaud, Huidobro, Lorca, Ginsberg*.

Na cena literária contemporânea, vale situar, ainda, que o lirismo e o epos, sofisticadamente associados em *Cantar de labirinto*, se inscrevem, com relevo, ao lado de duas outras, pode-se dizer, recentes obras de natureza épica, naturais herdeiras de imemoriais epopeias, a saber: *Pedra da transmutação* (1984), de Foed Castro Chamma, e *Invenção do mar* (1997), de Gerardo Mello Mourão, além, é claro, do já referido *Latinomérica* (2001).

III – Um anseio de ser os versos todos

“Eu sou o Outro.”⁴

Gérard de Nerval

No entanto, se, quando necessário e/ou deseja, em seu épico e onírico labirinto, Afonso Henriques é, simultaneamente, *ele-mesmo* – mas também cada um dos 26 poetas⁵ (hoje, e desde há muito), e outros mais, ali enredados –, “Álvaro de Campos era um Walt Whitman / sob as arcadas da praça do Comércio / no inverno ventoso de Lisboa” (p. 66), e “Whitman é Álvaro de Campos quando

⁴ O poeta escreveu a frase em uma fotografia de si, citada por Luiz Augusto Contador Borges, em “O anjo melancólico”, prefácio a *Aurélia* (1991, 19). Antecipou-se ao “Porque Eu é um outro”, de Rimbaud, na chamada “Carta do vidente” (“Carta a Paul Demeny”. In: *Correspondência*, de Arthur Rimbaud, 2009, 37-9).

⁵ Afonso foi um dos poetas que integraram a memorável antologia *26 poetas hoje* (1976), organizada por Heloisa Buarque de Hollanda, que lançou no universo editorial brasileiro a chamada “poesia marginal” – embora, décadas depois, Claudio Willer, já no título do artigo que escreveu sobre o poeta, assim o designasse: “Afonso Henriques Neto, um poeta à margem da marginalidade” (In: *Agulha*, Fortaleza, out. 2001, s/p).

grita aos ventos / que se você ficar com ele este dia e esta noite / irá possuir a origem de todos os poemas” (pp. 67-8), mas “Whitman também é Alberto Caeiro” (p. 67), quando diz ser como é e que isso lhe basta até os ossos, “quando traz pela mão a criança / que indaga ao poeta o que seria a relva / e recebe como resposta que o poeta / sabe tanto quanto a criança o que é a relva” (p. 67), já que, metafórica ou não, a “relva não será nada mais nem menos que a própria relva / lenço de Deus espargido por um chão de sensações esverdeadas / ou qualquer outra imagem que no fundo / conduz o sentido para as trevas que não significam nada” (p. 67), pois, como Pessoa e Campos, “Whitman também é sensacionista. / Somos todos sensacionistas poetas neste imenso enlace / com todas as florações concretas e absolutas / nesse espasmo supremo para além das volutas do infinito” (p. 67).

Na polifônica lírica/épica desse enleante *Cantar de labirinto*, o poeta Afonso Henriques Neto, paradoxalmente, concretizou seu profético *encontro marcado* consigo mesmo, como desejara para si Apollinaire, em seu “Cortejo”: “Um dia eu próprio esperava / Eu me dizia Guillaume é tempo que tu venhas / Para que eu saiba enfim aquele que eu sou / Eu que conheço os outros // [...] Em mim mesmo vejo todo o passado crescer” (In: *Álcoois*, 2013, 117-23). Afonso esperou-se e foi/veio ao encontro de si em seu *Cantar*, e, outrando-se, tornou-se muito mais Afonso, consumado *labirinto*.

IV – A soluçar Deus e orações inglórias

Em *Da poesia à prosa*, o crítico Alfonso Berardinelli afirmou que “os discursos [de determinados filósofos] sobre a poesia terminam por assemelhar-se aos discursos sobre Deus: que se mostra e se oculta, se revela nas superfícies e se retira nos abismos” (2007, 13).

Ao ler *Cantar de labirinto*, afirmo que o mesmo ocorre com alguns discursos da própria poesia.

Nos versos de Afonso Henriques: “O grande Reconhecedor esqueceu a poeira no infinito” (Canto IV, “11”, 104). Mas, ao menos, sob e entre “lúgubres responsos” (Canto IV, “1”, 97, citação de versos do poema “A catedral”, de Alphonsus de Guimaraens), “[n]A catedral” “de catedrais” (p. 97), Alphonsus e Afonso, avô e Neto, se reencontram. Poesia teôntica. Poesia dinástica.

V – Ao não crer em canção alguma

“Um poema é um ente vivo”, como nos disse o Pessoa teórico de “Os fundamentos do Sensacionismo” (In: *O banqueiro anarquista e outras prosas*, 1988, 167). “A morte pode chegar que enfiaremos até ao fundo / do insondável cu as opalas do sexo de cada palavra” (Canto V, “12”, 138), desafia Afonso. Ele lembra que Villon foi banido de Paris, após ter comutada sua pena de enforcamento, quando pediu três dias para se preparar e partir da cidade, mas “nunca mais se ouviu palavra / sobre ele em vida: Rimbaud ao menos escrevia cartas / dos infernos por onde andou: Villon se evaporou” (“16”, 141), “possivelmente morto antes de partir por inimigos / que lhe deram sumiço: ou saltadores o largaram degolado / nas campinas largas: roído por corvos lobos larvas” (“16”, 142). Mas “Villon largou os versos e depois mais nada?: / vagas ossadas em amnésicas estradas?: não / há mais o que esquecer quando o esquecido / já se esqueceu: Villon apodreceu: nada mais ocorreu” (p. 142). “Não grito mais a prosa desses poemas / que nem poemas são, mas arremedos de flores / líricas sem sóis sobre os canteiros” (“24”, 148). “Dicções que se mesclaram à pêndula de ossos. / Os versos haverão de vestir tantas roupagens / quantas foram as linguagens que intentamos prescrever” (p. 149).

Sem dúvida, riquíssima é a variação⁶ de atualizadas roupagens da singular épica de *Cantar de labirinto*. Ressalte-se: ainda que o verso livre – de extensão mínima à caudalosa, conforme a necessidade de cada poema – reine soberanamente em todo o conjunto, Afonso nos brinda com composições em formas fixas, e com outras, dos mais variados metros, seja quanto ao verso (indo do monossílabo ao alexandrino) ou à estrofação (seja a polimétrica, a composta ou a simples). Os doze cantos de seu *labirinto* estão fragmentados em múltipla lírica sob a forma de odes, elegias, epigramas, haicais, hinos, canções, baladas, sonetos, poemas em prosa, entre outros trajas rítmicos e melódicos, regulares ou não. Canções atemporais de tempos idos do que no humano há de redivivo.

VI – Se o pensamento impele mêmores poemas

“O plágio é necessário. O progresso o implica. Segue de perto a frase de um autor; serve-se de suas expressões, apaga uma ideia falsa, substitui-a por uma ideia justa”. Dessa irônica consideração de Lautréamont, ir/reverente e i/modesta a um só tempo, Afonso Henriques lança mão como epígrafe do poema 21, do Canto VI, de seu livro (p. 155). Como se não bastasse, para além disso, Afonso afirma, nesse mesmo poema: “Lautréamont dizia que os juízos sobre a poesia / têm mais valor que a própria poesia. / Pois são a filosofia da poesia. / Esta não poderá prescindir daquela / mas a filosofia poderá prescindir da poesia” (p. 171). Estou impossibilitado de entrar no

⁶ Sobre a multiplicidade em e de Afonso, o pesquisador Marcelo Santos havia considerado: “Sua vinculação a uma linha-linhagem da poesia (Murilo Mendes, Jorge de Lima etc.) se realiza na possibilidade de apropriação de qualquer matriz” (In: *Afonso Heriques Neto por Marcelo Santos*, Coleção Ciranda da Poesia, 2012, 28), o que viabiliza a “inserção de sua produção no circuito cultural de sua época e na trama dos problemas do lirismo na modernidade-contemporaneidade” (p. 28).

mérito da discussão, afinal, escrevo apenas uma resenha. A questão remete aos primórdios da origem lógico-poética do pensamento e de sua expressão. No entanto, há algo que posso afirmar: nos interstícios da poética de *Cantar de labirinto*, de Afonso Henriques Neto, como ocorre às obras maiores dos grandes criadores modernos (modernos de todas as épocas, diga-se de passagem), já estão acessíveis, tanto sua teoria, quanto sua auto/crítica. Não sei em que medida isso torna supérfluo o que escrevo aqui. O que não me importa. Mas à obra, sim.

VII – No cimo de silêncio augusto

“Ser um poeta / um grito unânime / imêmore no infinito. / Buscar um país inocente / neblina toda florida. / Descobrir nas veias / o sangue quente de meus mortos. / E cantar calado. / Pois qual a razão / de almejar Deus / se até o céu constelado / se extinguirá?” (Canto VII, “13 – Ungarettiana”, 204-5). Sim. Blanchot alertou em *A parte do fogo* (1997): “[...] escrever é encarar a impossibilidade de escrever, é [...] ser mudo, [...] é escrever impedindo-se de escrever” (p. 32). Com Afonso: “Embriagado de universo / me ilumino de imenso” (p. 205), e, seguindo Wittgenstein, por ora, silencio.

VIII – Galáctico pensamento entrevistado

“A. Noite ou abismo?

B. Trata-se de sombra.”

Antonin Artaud e André Breton⁷

⁷ Duas das falas de “O diálogo em 1928” (In: *Textos surrealistas*, de Antonin Artaud, 2020, 90), resultado da colaboração entre os dois poetas, publicado originariamente em *La Révolution Surréaliste*, nº 11, que marca uma reconciliação, em 1928, entre Artaud e os surrealistas, após sua exclusão do grupo.

Esperando Leitor:⁸ E agora? **Afonso Henriques Neto:** “[...] é preciso disseminar o medo em jornais revistas livros tvs internet / é preciso que o medo impere com tal vigor / que todos sintam fulminante pavor / em destruir o planeta” (Canto VIII, “3”, 215). **EL:** Por quê? **AHN:** “porque vamos morrer no amanhecer mais belo que um cosmos de gelo [...] só se escreve poesia porque os barcos se destroçam nos rochedos” (“1 – Do galáctico pensamento”, 212). **EL:** Nós? **AHN:** “[...] filhos das constelações / (carbonos cuspidos de convulsas fornalhas)” (“2”, 215). **EL:** Mas... **AHN:** “[...] coisa a ensinar desde cedo / a todas as crianças já trêmulas de medo / é a severa percepção de nossa cósmica solidão / [...] ao lado do desenho da pequenez humana” (“3”, 216). **EL:** Como? **AHN:** “[...] para tanto serve de apoio a narração / em crueza meridiana / do nascer e morrer das estrelas / convulso coração em centelhas [...]” (p. 216). **EL:** Sol... gigante vermelha... anã branca... **AHN:** “[...] a mergulhar na própria sepultura gravitacional” (“4”, 218). **EL:** Nada... **AHN:** “Algo que caia do nada / a rosar a despedida” (“7”, 227). **EL:** ...a fazer. **AHN:** “Leio poemas do avô / grito mil versos do pai” (“7”, 226).

P.S.: Após as vertiginosas visões em voo cosmológico dessa primeira parte do Canto VIII, nos poemas de “1 – Do galáctico pensamento” a “7”, tem-se ainda, e não só, na segunda seção, nos poemas “8 – Ciência de olhar feminino” e “9”, sob renovada perspectiva, a comovente síntese dos mais relevantes capítulos da história da física moderna e contemporânea, em que a mulher é, pois sempre foi, a mais que legítima protagonista.

⁸ O palhaço Esperando Leitor (não) é W. B. Lemos, mas, conforme o crítico João Cezar de Castro Rocha, move-se “à vontade nos corredores da universidade ou nos becos da Lapa” (In: “Esperando Leitor (Becket e muitos outros)”, prefácio a *Rasga-mortalha – poemas dos outros*, de W. B. Lemos, 2014, 11).

IX – Arte: sonho

Pessoa, em “[A arte moderna é arte de sonho]” (1988, 160): “Quem quisesse resumir numa palavra a característica principal da arte moderna encontrá-la-ia, perfeitamente, na palavra *sonho*”. O *cantar* se perfaz, sobretudo, em sonho, e sonho épico, nos versos de Afonso.

X – À órbita de um en/canto

“A absurda excitabilidade de seu sistema [...] não permite que se possa de algum modo contar com ele; não é mais uma pessoa, no máximo um *rendez-vous* de pessoas, dentre as quais ora uma ora outra aparecem com segurança descarada. Justamente por isso é um grande comediante: [...] [surpreende] pelo virtuosismo de sua mímica, pela capacidade de transfigurar, de entrar praticamente em *qualquer caráter* [...]” (grifo do autor).

Essas considerações, sem que a autoria fosse identificada, poderiam parecer a alguém referência direta ao inventor maior da heteronímia. No entanto, são de Nietzsche (In: “Monólogo fatal”, de *Os 49 degraus*, de Roberto Calasso, 1997, 44), filósofo-poeta, que, na ocasião, escrevia sobre o artista moderno. Eu me aproprio delas para as relacionar ao criador contemporâneo que herda e radicaliza certos processos pessoanos, e à mais que generosa feitura de *Cantar de labirinto*, épico protagonizado pelo canto, pelo cantar e por numerosos cantores líricos e épicos.

XI – Certas visões

[Poetas:] “não somente certa maneira especial de ver as coisas, senão também impossibilidade de vê-las de qualquer outra

maneira” (In: “Apontamentos literários”, em *Passeios na ilha*, de Carlos Drummond de Andrade, 2020, 98). *Cantar de labirinto* é rara música de visionário, mas não só. Mais: é música vidente.

XII – Orfeu em drama infindo

Soam as notas do último Canto desse arquetípico *Cantar*, enquanto, esperando leitor, no centro do picadeiro, Afonso, como “samuel beckett [,] diria / esta noite / como se fosse sempre / a mesma noite” (Canto XII, “20 – [Etc.]”, 372):

[...] O circo vai se desmontar,
o palhaço limpar o rosto envelhecido, as feras
emagrecidas, o domador sombrio, a equilibrista
de longas pernas brancas, todos vão se despedir
da infância dissipada.

(Canto XII, “19 – O circo”, 370)

Afonso, ao sair de cena, uma última vez ainda se transmuda, desvelando-se:

Às vezes ainda sinto que o circo sou eu
ou ao menos nele imagino me transformar.
Contudo, não há possível recomeço.
E aqui me despeço
prometendo não retornar.

(p. 371)

Mas, se um palhaço (ente caro a Afonso, como ao Drummond de “Canto ao homem do povo Charles Chaplin”) é um poeta em ação,

como disse Henry Miller, Afonso, contemporâneo *poetodrama*,⁹ sente que é o próprio circo, certamente de espécie mística, como o cantado por Jorge de Lima. Nesse sentido, *Cantar de labirinto, anima* de Afonso, é o picadeiro (*anima* do circo) em que inúmeros poetas/palhaços, e vice-versa, de todos os tempos e lugares, puderam e poderão continuar a personificar seus inesquecíveis números.

⁹ Neologismo criado pelo ensaísta português José Augusto Seabra, empregado, em *Fernando Pessoa ou o poetodrama* (1991), para caracterizar o mestre maior da heteronímia. A análise estrutural de Seabra expôs, em Pessoa, as raízes de uma poética multipessoal e plurissubjetiva, fundada na essência do dramático.