

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA 5

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA 5

Alcmeno Bastos
Anélia Pietrani
Dau Bastos
Godofredo de Oliveira Neto
Rosa Gens

ORGANIZADORES

FACULDADE DE LETRAS
CENTRO DE LETRAS E ARTES



Editora
Torre

2011

**Fórum de Literatura Brasileira
Contemporânea**

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

Conselho editorial

Antonio Carlos Secchin (UFRJ)
Célia Pedrosa (UFF)
Evando Nascimento (UFJF)
Gustavo Bernardo (UERJ)
Hans Ulrich Gumbrecht (Universidade de Stanford)
Helena Bonito Pereira (Mackenzie)
Italo Moriconi (UERJ)
Jacqueline Penjon (Sorbonne)
Joachim Michael (Universidade de Hamburgo)
Lucia Helena (UFF)
Luiz Costa Lima (PUC-RIO, UERJ)
Marlene de Castro Correia (UFRJ)
Silviano Santiago (PUC-RIO)

Edição executiva

Dau Bastos

Edição adjunta

Ana Maria Bernardes
André Uzêda
Francyne França
Gabriel Braga de Melo
Jun Shimada

Capa e projeto gráfico

Francyne França

Diagramação

Priscila Buares

Revisão

Elaine Soares Frederico
Priscila Buares
Rafael Mendes

Faculdade de Letras da UFRJ

Cidade Universitária - Ilha do Fundão

Editora Torre

CNPJ: 14.073.591/0001-31
www.editoratorre.com.br

CATALOGAÇÃO NA FONTE
Biblioteca da Faculdade de Letras da UFRJ

F745 Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea – Rio de Janeiro : UFRJ,
Faculdade de Letras : Torre, 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

SUMÁRIO

Apresentação

9

Artigos

Os quiproquós da vida privada e o incessante jogo

de aparências em *Jóias de família*,

Anna Carolina da Costa Avelheda

13

O falo de Cony

Calina Miwa Fujimura

27

“Estive no inferno e me lembrei de você”: algumas
considerações sobre *O cheiro do ralo*, de Lourenço Mutarelli

Fabiano da Conceição Silva

37

Crônica: a releitura do cotidiano

por meio da atualização literária

Fabíola Fernandes Martins

49

Hotel Novo Mundo,

a narrativa ex-cêntrica e a pós-modernidade

Greiciellen Rodrigues Moreira

63

Antonio Carlos Secchin e
os sopros vários de um só vento

Rafael Mendes

79

“Gordas levitando” sobre o espaço:
o conto de Joca Reiners Terron

Samuel Carlos Melo

89

Ensaaios

Narrando a experiência, experienciando o texto:
um diálogo entre Macunaíma e Catatau

Eduardo Timbó

107

Uma “autópsia” de *A passagem tensa dos corpos*,
de Carlos de Brito e Mello

Leandro Júnio Santos Queiroz

125

José Almino, leitor da infância
e de outros sonhos perdidos

Luciano de Jesus Gonçalves

143

Marcelo Mirisola e a derrota
para o contemporâneo

Pedro Henrique Trindade Kalil Auad

171

Forma literária e processos contemporâneos
em uma narrativa de Sérgio Sant'Anna

Sandro Roberto Maio

191

Entrevistas

Beatriz Bracher

por Anélia Pietrani e Rosa Gens

211

Jacqueline Penjon

por Agnes Rissardo

227

Sérgio de Sá

por Dau Bastos

245

Resenhas

O instante da plenitude impossível

A estante deslocada, de Rafael Carvalho

Acauam Oliveira

259

O corpo do texto e o texto do corpo

Ó, de Nuno Ramos

Adriana Aguiar

265

- Catarses homeopáticas
As medicinas, de Sebastião Edson Macedo
Gregory Magalhães Costa
271
- Mansidão que envolve
Três dúvidas, de Leonardo Brasiliense
Isabel Travancas
273
- Um narrador entre ruínas
Órfãos do Eldorado, de Milton Hatoum
Jander de Melo Marques Araújo
277

APRESENTAÇÃO

Em seu terceiro ano de existência, nossa revista se mostra consolidada enquanto publicação dedicada prioritariamente à produção discente que, beneficiada pela propagação do espírito editorial na universidade, faz circular textos bem revisados e diagramados com esmero. Sempre baseada no binômio formado por democracia e zelo, resulta de um esforço constante de aperfeiçoamento e ampliação do alcance.

Assim, pode comemorar que esta edição se constitua de material proveniente de um vasto leque de instituições de ensino superior. Ao nosso e-mail de chamada de textos responderam dezenas de pesquisadores de muitas universidades, mediante o envio de artigos, ensaios e resenhas.

As entrevistas também atestam a consecução do objetivo de dilatar o escopo geográfico, ao trazerem uma ficcionista que mora em São Paulo, um ensaísta da Universidade de Brasília e uma professora da Sorbonne. A irmaná-los, a dedicação a esse objeto fugidio – e, talvez por isso mesmo, ainda mais fascinante – chamado literatura.

Boa navegação, caro leitor.

Os organizadores

ARTIGOS

ESCRITOS SOBRE ASPECTOS
DA LITERATURA

Os quiproquós da vida privada e o incessante jogo de aparências em *Jóias de família*

Anna Carolina da Costa Avelheda*

“Os que sofrem a ação da mentira, tanto quanto os que a inventam, mentem também para si mesmos e defendem-se dos efeitos devastadores da verdade inoculando em si próprios, regularmente, pequenas doses de ilusão.”

Zulmira Ribeiro Tavares

O presente trabalho propõe uma análise do romance *Jóias de família*, de Zulmira Ribeiro Tavares (1990), com foco nas relações de conveniência que o permeiam. Sendo a falsidade o tema central destas *Jóias de família*, metaforizada no jogo de verdadeiro ou falso que se empreende em torno do rubi sangue-de-pombo, é ela que governa tudo o que diz respeito à família Munhoz e aqueles que a rodeiam.

Em sua mais recente edição (2007), a capa sóbria do volume traz uma fachada cujas portas antigas e um tanto corroídas sugerem o mote: tradição, aparências, segredos familiares. A trama gira em torno da endinheirada Maria Bráulia Munhoz, integrante da elite paulistana que, viúva de um juiz, se vê às voltas com a avaliação de um rubi há muito pertencente ao patrimônio da família. Todas as ações parecem se desenrolar de maneira bastante comportada e formal. Contudo, percebe-se uma intenção implícita de

* Mestranda em Literaturas Portuguesa e Africanas de Língua Portuguesa (UFRJ).

cortar com lâmina fina a carne dessas relações marcadas pela hipocrisia e, assim, dissecar todo o fingimento nessa vida socialmente aceitável: a matriarca da família sempre lava as pontas dos dedos em água de pétalas de rosas, respeita o horário da sesta, guarda as joias em um cofre e preserva a memória da família, mesmo reconhecendo o quanto de falsidade e falência há nisso tudo.

Ana Paula Pacheco (2007) declara, partilhando das ideias de Roberto Schwarz (1997), que todo texto ficcional apresenta um caráter ensaístico, no sentido de que mostra uma atitude analítica, que figura como constitutiva da sociedade burguesa diante da realidade representada. Entretanto, a autora destaca que, em *Jóias de família*, “o ensaísmo do narrador é virado pelo avesso, tornando-se por assim dizer exame da derrocada de indivíduos burgueses e da renitência com que as prerrogativas de classe se mantêm” (p. 274). Tal “ensaísmo”, aqui compreendido como um viés crítico da narrativa, uma atitude crítica ante o que enuncia, fica muitas vezes em segundo plano, estruturando-se de maneira parentética, ou seja, a partir de comentários que figuram entre parênteses na narrativa. Assim, funciona como uma espécie de rubrica dos textos teatrais, conforme se pode perceber no trecho abaixo transcrito, em que o narrador assume a voz da narrativa e tece uma crítica à sociedade que se mascara, se maquia à luz do dia, como se o rosto fosse algo muito despuadorado, indigno de ser mostrado:

Um rosto que de tão pouco visto por terceiros adquire a modéstia do corpo murcho; e assim, trazê-lo à luz do dia, sustentá-lo sobre o pescoço como se fosse a coisa mais natural do mundo (*o que vem aliás exatamente a ser*), exhibi-lo para algum outro, ainda que muito íntimo, como o sobrinho, lhe pareceria um ato da mais absoluta e indesculpável falta de pudor (pp. 5-6; grifo meu).

O romance é permeado por um “fundo falso da subjetividade” (Pacheco, 2007), que faz com que o verdadeiro e o falso se mesquem de tal forma que não se possam distinguir. Trata-se de “um código de hipocrisia”, nas palavras de Cristina Ferreira Pinto, uma espécie de máscara que é vestida logo no início, obscurecendo-o por completo, e “será removida apenas quando sua dona o desejar” (1990, 135). Maria Bráulia, como representante prototípica de uma sociedade burguesa em que se é o que se tem, aprendeu a valer-se das falsas aparências vigentes em seu meio, de modo que, depois de retirar a máscara que a identificava e a fazia se impor frente ao restante da sociedade, se sente esvaziada, mas consegue se revigorar com a oportunidade de estar a sós com seu segredo, o rubi sangue-de-pombo que recebera do Juiz Munhoz.

Pode-se verificar a atuação desse mesmo “fundo falso” na onipresença do Cisne de Murano, que, em repouso sobre um lago de espelho “redondo e pequeno” (p. 5) onde não se afoga, é o único cuja cabeça permanece erguida, enquanto tantas outras rolaram, “umas fora da vida, outras no travesseiro” (p. 81). O Cisne de Murano, repousado sobre a superfície espelhada, reflete o jogo de aparências em torno do qual gira todo o romance, visto que se trata de um objeto tocável e, portanto, verdadeiro, e de reflexo intocável – logo, falseado.

No relato da saga de Maria Bráulia Munhoz, denuncia-se o legado de hipocrisias das grandes famílias ocidentais. Assim, desenvolve-se uma espécie de literatura social às avessas: uma “escrita sem contornos precisos”, segundo a própria autora (In: Sússekind et al: 2003, 461), que não enfoca a desigualdade social propriamente dita, mas as mazelas que se escondem no interior das famílias de classe média, as experiências de personagens pertencentes à

burguesia paulistana, quatrocentona e decadente. Conforme destaca Ana Paula Pacheco, “esse enfoque não é o mais frequente na narrativa brasileira contemporânea, que tem se voltado sobretudo à representação dos excluídos da nossa sociedade, dando corpo ao que se convencionou chamar de literatura marginal” (2007, 275).

A despeito dessa consciência crítica que pretende desenvolver, o romance estrutura-se como uma pintura expressionista, com imagens deformadas e enigmas insolúveis, tal qual a presença do Cisne de Murano. A linguagem, predominante e intencionalmente metafórica, produz um efeito de lusco-fusco, em que tudo fica subentendido. Sabendo que trabalhar com palavras exige silêncios, Zulmira Ribeiro Tavares abre espaço para a participação do leitor na tessitura do romance, instigando sua imaginação e convidando-o para uma parceria, que deve se concretizar em conclusões, continuidades e similitudes. Assim como as legítimas *joias de família*, que têm de ser mantidas em segredo, apenas “usadas em ocasiões muito especiais” (p. 23), a maior parte dos assuntos fica subentendida, nas entrelinhas de um “fundo falso da normalidade”, forjada com vistas a manter “a dignidade, o brio, o pundonor, a correção moral” (p. 59).

As tradições familiares e os legados da família Munhoz

Jóias de família toma como metáfora de construção da tradição familiar a história arquitetada pelo Juiz Munhoz em torno de um anel de rubi sangue-de-pombo dado como presente de noivado à futura esposa. A partir daí, o referido anel passa a emblematizar o núcleo familiar que começava a se formar, e a família Munhoz começa a se identificar na joia e a ser socialmente identificada por ela.

As tradições familiares são construídas a fim de garantir a continuidade do grupo, o que se torna possível pela memória e pelos objetos que a ativam. No caso específico de Maria Bráulia e do juiz Munhoz, esses objetos memoráveis são corporificados, aparentemente, no rubi e no Cisne de Murano, ostentados pela família desde os primórdios de sua existência. Mais do que isso, a memória familiar é ativada pela capacidade de anuviar a realidade que Maria Bráulia vivencia no presente, única herança real deixada pelo juiz, já que, enquanto as “gemas” podem acabar “virando um montinho de pedregulho” (p. 14), a capacidade de mentir, que aprendera por contágio, pertence-lhe por toda a vida: “Toda essa técnica sem dúvida ela aprendera aos poucos, por ‘contágio’, no convívio de anos com o juiz seu marido, muito mais velho, e que sempre fora, nesse campo, mestre” (p. 20).

Esse incessante jogo de aparências, em torno do qual toda a trama se tece, é inicialmente apresentado como pertencente apenas ao estrato social mais privilegiado, possibilitado somente pelo poder aquisitivo da protagonista, Maria Bráulia Munhoz. Assim, não é acessível, por exemplo, a Maria Preta, “a empregada há muito tempo na família” (p. 6). Enquanto Maria Bráulia exhibe “o amarelo pintado dos cabelos” (p. 5), característica provavelmente conseguida com o auxílio dos melhores cabeleireiros, “Maria Preta aparenta uns quinze anos menos que Maria Bráulia e seu pixaim alisado está todo grisalho” (p. 6). Posteriormente, no entanto, Maria Preta também “entra no jogo” de aparências, como estratégia para não ser esquecida e marginalizada, o que a deixaria fora do palco e da vida:

Maria Preta nesse momento abre a porta da cozinha, atravessa a sala e entra na varanda para retirar a bandeja do café; entra no

momento certo, parece ter estado aguardando um sinal qualquer, talvez aquele minuto de silêncio, para fazer sua aparição; como no teatro (p. 10).

O falso e “os excessos do verdadeiro” mesclam-se, no decorrer de todo o romance, de tal forma que se faz impossível distingui-los e, quando quase se chega a lograr tal distinção, verifica-se uma reconstrução da falsidade que quer ser encarada como verdade:

Você vai voltar e dizer ainda hoje para esse senhor melhor no ramo que ele não passa de um reles falsificador! Que sou eu que o afirmo! Acha então que com minha experiência em joias eu não ia perceber? Que nunca vi rubis na minha vida? Esse vermelho tão puro com a pequena tonalidade azulada! Qual a imitação que ia conseguir reproduzir esse fogo azulado por dentro do vermelho? Um rubi autêntico, um autêntico sangue-de-pombo de quase dois quilates, lapidação antique, da região de Ratnapura, no Ceilão, no... no Sri Lanka! Como eu disse quando lhe passei o anel. Não tem preço! (p. 8).

Com tantas referências, que parecem ter sido gravadas em uma espécie de memória computacional, já que se repetem exatamente nas mesmas palavras ditas pelo Juiz Munhoz ao colocar o anel em seu dedo pela primeira vez, na ocasião do noivado, Maria Bráulia reconstrói para si a verdade que seu sobrinho tentara destruir, mesmo tendo consciência de que não se trata da verdade dos fatos. Verifica-se, portanto, que não se reconhece uma única verdade, universalmente aceita, e sim, uma verdade relativa. Esta se divide entre a verdade dos fatos, que consiste na declaração de que nunca houve uma gema verdadeira – “o rubi que ficara guardado no Brasil em um banco de São Paulo, e o que viajara com ela e fora

roubado na Suíça em algum local de Lausanne, vinham a ser um só rubi e não vinham a ser rubi nenhum” (p. 30) – e a verdade que Maria Bráulia quer tomar por real, “inoculando pequenas doses de ilusão”, com vistas a manter a honra, “a dignidade, o brio, o pundonor, a correção moral” (p. 59). Trata-se de um mecanismo de denegação, pelo qual Maria Bráulia se recusa a reconhecer como verdade um fato que reconhece ser verdadeiro: mesmo sabendo que o rubi sangue-de-pombo é falso, não quer reconhecê-lo diante do sobrinho, com receio de manchar o nome da família, que, por causa desse mesmo rubi, fora tão respeitada. Aliado a isso, observa-se uma tentativa de desviar a atenção do sobrinho para o rubi sangue-de-pombo, visto que ele prefere acreditar no veredicto do joalheiro avaliador e, assim, se desinteressa pela gema.

As relações humanas: a família no banco dos réus

As relações humanas estabelecidas no decorrer do romance mostram-se líquidas e liquidadas por meras conveniências que a vida em sociedade lhes impõe. A relação entre Maria Bráulia e Maria Preta, que poderiam ser consideradas irmãs não fosse a pirâmide social que as separa, é um exemplo de conveniência que se traduz em convivência, visto que a personagem nada faz para impedir a discriminação.

Nesse sentido, torna-se necessário observar a evolução do conceito de *i*, conforme destaca Elódia Xavier, para quem a mulher e a empregada doméstica – escrava, no sentido lato da palavra – deteriam a mesma (in)capacidade de libertar-se do domínio patriarcal:

Entre os romanos, o termo família, em sua origem, não se aplicava ao casal e a seus filhos. Segundo Engels, *famulus* quer dizer

escravo doméstico e *família* é o conjunto dos escravos pertencentes a um mesmo homem. Com o tempo, passou a significar um grupo social cujo chefe mantinha sob seu poder a mulher, os filhos e certo número de escravos, com direito de vida e de morte sobre todos eles (2001, 49-50).

No romance em análise, entretanto, Maria Preta só é da família quando convém a Maria Bráulia. Para não lhe dar os benefícios empregatícios que lhe são de direito, como carteira assinada e férias, por exemplo, a patroa pode se valer desse argumento, fazendo-a compadecer-se dela, que necessita de seus trabalhos para alimentar seus caprichos. Já em momentos em que o assunto a ser tratado com o sobrinho é demasiadamente delicado para os ouvidos de uma empregada, Maria Preta é apenas como se fosse da família, um ser que deve subserviência à patroa, que talvez constitua mais um objeto ostentado: “a empregada há muito tempo na família” (p. 6).

Numa sociedade em que o sentimento de insegurança inspira desejos conflitantes de estreitar os laços e, ao mesmo tempo, manter-se frouxo, distante, verifica-se o temor de Maria Bráulia diante do relacionamento de Maria Preta com a sobrinha da empregada, Benedita: “Maria Bráulia não gosta de pensar nas duas conversando entre si, mesmo em silêncio estão lá na área de serviço, são duas, e ela para cá, é uma” (p. 37). Esse medo, que inicialmente pode ser confundido com um ciúme por parte de Maria Bráulia, justifica-se por um sentimento de recalque, já que esta não consegue se envolver sem ter sobre suas relações as máscaras da conveniência e do interesse. Sua relação com o sobrinho é de mero aproveitamento, já que faz uso de seus serviços de “sobrinho-secretário” para se certificar da veracidade de suas joias; a relação do sobrinho

com ela, embora mascarada de cuidado e atenção quase maternos, baseia-se no interesse dele sobre uma possível herança; sua relação com o Juiz Munhoz fundamentou-se em necessidades dele, de manter a dignidade exigida de um juiz e entrar para o círculo de poder da burguesia paulistana, e num capricho dela, de passar por um “longo, duro aprendizado” que a transformaria, de jovem bobinha e ingênua, em “velha empertigada” (p. 60); sua relação com Marcel de Souza Armand, aparentemente a mais liberta de segundas intenções, pauta-se em ensinamentos sobre a lapidação de rubis.

A relação de Maria Bráulia com o Juiz Munhoz é, conforme se pode perceber no decorrer de todo o romance, um casamento de fachada – uma fachada de portas tão antigas e carcomidas quanto as que se encontram na capa de sua mais recente edição. Como destaca Cristina Ferreira Pinto,

a descentralização do Pai como ponto determinante e valorizador da família reflete-se na apresentação – levada até o nível do vulgar e do grotesco – de elementos que expressam uma orientação diferente (ou o fracasso) do padrão estabelecido pelas Instituições sociais, isto é, pela Lei, pelo Pai: a promiscuidade sexual, o adultério, a homossexualidade e a impotência sexual masculina (1990, 119).

Em *Jóias de família*, ao lado desse casamento de fachada, verificam-se elementos que contradizem a ética e desrespeitam o padrão imposto pela sociedade, como a não consumação de um casamento. Maria Bráulia, antes de seu casamento, reconhecia Munhoz como “um respeitador” (p. 24), o que vinha a ser, naquele exato momento, um aspecto talvez positivo. No entanto, o que a deixa espantada e quebra suas expectativas é que ele continue a demonstrar tamanho respeito mesmo depois do casamento:

À noite ela se jogava na cama exausta, noites como devem ser as noites verdadeiras, de luz apagada e *muito sono*. Pouca energia lhe sobrava então para analisar o que exatamente se passava naquelas noites tão escuras. Um arranhão no breu das horas. (“*Um respeitador!*” – ainda pensava às vezes, virando-se depois para o outro lado) (p. 27; grifos meus).

A *pari passu* dessa relação de respeito, verifica-se o desenvolvimento de outras duas relações, configurando a apresentação da homossexualidade e do adultério destacados por Cristina Ferreira Pinto. Maria Bráulia flagra o Juiz Munhoz em atitude suspeita na companhia de seu secretário: “ao abrir a porta do escritório o surpreendera com o seu secretário particular, entretidos ambos numa ginástica rítmica conjunta, de natureza obscura” (p. 20). Com o tempo, e com o auxílio de “outras cenas um tanto bizarras que ainda lhe ocorria presenciar”, começa a perceber a obscuridade de tal ginástica – “uma preocupação desusada com a nuca do juiz, a sua mão que ali às vezes se detinha demoradamente pesquisando com a ponta dos dedos algum ponto enrijecido, pés que se embarafastavam na jurisdição de outros por debaixo da mesa” (p. 21).

Como se quisesse inocentar-se diante dos atos que cometera com seu secretário particular – ou como se o fizesse por retribuição à discrição de Marcel de Souza Armand nas compras de presentes para o secretário, o Juiz Munhoz sugere a Maria Bráulia que “ela passasse a sair mais e começasse por ir visitar a joalheria do amigo Armand, o que até então só fizera poucas vezes e sempre na companhia do marido” (p. 50). Nesse momento, como destaca Cristina Ferreira Pinto, “todos se traem e são, ao mesmo tempo, solidários” (1990, 135). A partir dessa sugestão, verifica-se a subversão do “enredo romântico tradicional que coloca a

personagem feminina em função da masculina”, abrindo-se “para a protagonista possibilidades de atuação fora do casamento ou da união com um homem” (p. 123).

O joalheiro Marcel de Souza Armand, assim como o Daniel de *Ciranda de pedra*, de Lygia Fagundes Telles, parece apresentar “características femininas, sendo altruísta e carinhoso, valorizando as ligações pessoais baseadas no respeito mútuo” (Pinto, Cristina Ferreira: 1990, 132). Parece ser a única personagem consciente do quanto de falência há na constituição e na preservação da família Munhoz, já que, pelo ressaltado da semelhança entre um rubi – não o rubi, mas um rubi ainda não lapidado – e o casamento de Maria Bráulia com o Juiz Munhoz, tenta lhe mostrar a inutilidade de tentar preservar um casamento que poderia “ter sido anulado no início” e no qual “nada do que fizer pode ser considerado pecado” (p. 53):

Agora Braulinha o seu casamento é um pouco como esse rubi. Você sabe e eu também sei como ele é. Tem dentro dele uma pequena inclusão (o secretário-fisioterapeuta! – deduziu Maria Bráulia extasiada), eu sei e você sabe qual é (ele! ele!). Vamos então aproveitar essa inclusão para produzir um bonito efeito-estrela (meu Deus!) (p. 52).

Ao contrário do que pensara Maria Bráulia ao julgar que a “inclusão” em seu casamento fosse a presença do secretário-fisioterapeuta, é o próprio joalheiro quem representa a “imperfeição”, a “impureza” que pode virar a “estrela dentro desse casamento” (p. 53). Ele é quem pode devolver a Maria Bráulia a vida que lhe fora tomada e cerceada pelo casamento com o juiz e que, coincidentemente, volta a ser mais frequentemente mencionada quando a protagonista passa a conhecer o joalheiro mais profundamente.

Por fim, é interessante notar como a questão da identidade atravessa a narrativa. Não se trata de uma característica a ser ressaltada apenas no que tange ao rosto social que a protagonista Maria Bráulia veste, mas também no que se refere aos nomes dos personagens e às discussões travadas a respeito deles. Verifica-se que o secretário particular jamais é identificado pelo nome, assim como o prenome do Juiz Munhoz passa a ser exatamente a função que exerce na sociedade. A partir dessa constatação, pode-se observar a principal distinção entre as personagens masculinas e as femininas: enquanto as masculinas são identificáveis pela função que exercem, pelo papel que desempenham na sociedade em que se inserem, as femininas são identificadas por seus nomes, mesmo as que desempenham uma função. É o caso de Maria Preta e Benedita, que se distinguem de Maria Bráulia, a patroa, pela ausência de um sobrenome, de um nome que as relacione com alguma família. Enquanto Maria Preta parece ter-se resignado a ser chamada assim, não mais encarando tal alcunha como um preconceito, Benedita quer total autonomia, não permite que mexam em seu nome, porque é ele o que a identifica perante a sociedade: “É isso aí. No meu nome mexo eu. Mexo eu. Está me ouvindo?” (p. 68).

A identificação de Julião Munhoz, o “sobrinho-secretário”, e a de Marcel de Souza Armand oferecem indícios que comprovam a afirmação supracitada, de Cristina Ferreira Pinto, e a complementam: ambos, tanto Marcel de Souza Armand quanto Julião Munhoz, apresentam “características femininas”, visto que assumem um papel de proteção, preocupação e cuidado para com Maria Bráulia, mesmo que haja um interesse omitido, como no caso do sobrinho.

Enquanto o sobrinho, com essa aparente preocupação – que é um disfarce, uma máscara de sua verdadeira intenção –

quer se tornar único herdeiro das joias da família, Benedita parece desprezá-las:

– Eu *não* quero ficar na família. Enquanto me preparo no cursinho, só. Me dá mais sossego para estudar do que em loja ou casa estranha. Depois, se não entrar, continuo mesmo em Santos trabalhando num cabeleireiro, dando um tempo. Já recebi convite para ajudar a fazer cabelo.

– Na família você tem futuro e aprende bons modos.

– Ah, sei! Um futurão (p. 64).

– Nossa, se eu fosse explicar tudo que sei, nem dez anos bastavam, nem minha vida inteira. E essas coisas todas de bons modos, de educação que eu quero passar para você, essas coisas então! Como já dizia d. Chiquinha, tudo isso são também joias de família, esses ensinamentos. A gente herda, vem da mãe e do pai para os filhos.

– Sei (p. 68).

Conforme se pode perceber pelos trechos acima, Benedita é a única personagem de ruptura, porque não quer ter o mesmo destino da tia, de ficar enfurnada durante anos na casa da mesma família, sem vida própria, sem algo que a caracterize como ser humano independente, e porque não quer herdar as joias, sejam as de família, “essas coisas todas de bons modos, de educação” (p. 68), legado de todos os filhos de todas as famílias, independentemente de classe social, sejam as da família – o rubi, a safira, as pérolas, a turmalina -, privilégio dos filhos de famílias ricas, no caso, o sobrinho da família Munhoz.

Referências

- PACHECO, Ana Paula. “O fundo falso da subjetividade”. In: *Novos Estudos Cebrap*, no 77, pp. 273-9, 2007. Disponível em: «<http://www.scielo.br/pdf/nec/n77/a16n77.pdf>». Acesso em: 16 out. 2010.
- PINTO, Cristina Ferreira. “A decadência da família brasileira ou a descentralização do Pai”. In: _____. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990, pp. 109-45.
- SCHWARZ, Roberto. “Termos de comparação”. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, pp. 95-6.
- _____. “O nome do bispo: um romance paulista”. In: _____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 67-70.
- SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (orgs.). *Vozes femininas: gênero, mediações e práticas da escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.
- TAVARES, Zulmira Ribeiro. *Jóias de família*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. “Depoimento”. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (orgs.). *Vozes femininas: gênero, mediações e práticas da escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003, pp. 461-5.
- XAVIER, Elódia. “Narrativa de autoria feminina: a família no banco dos réus”. In: SANTOS, Wellington de Almeida (org.). *Outros e outras na literatura brasileira: ensaios*. Rio de Janeiro: Caetés, 2001, pp. 49-67.

O falo de Cony

Calina Miwa Fujimura*

No discurso avesso à estrita ordem de obediência à moral e aos bons costumes, Carlos Heitor Cony, no seu livro *Pilatos* (2001), põe em evidência um pênis flácido, arrancado do corpo pelas adversidades da vida, boiando numa solução de iodo, dentro de um vidro de compota de pêsego. O vocabulário, a escrita e o conteúdo narrado compõem o discurso transgressivo que, pela metáfora do homem castrado, trama, despista e se diverte com múltiplos personagens. Do pênis decepado partem os códigos, cifras que carregam significados, no texto de Cony.

Segundo Flusser, as obras literárias, que expressam suas ideias pela escrita, trabalham com o que chama de “sequência de cifras” (2010, 99). O texto, assim, é espaço para organização de palavras e de outros sinais gráficos (que fazem as pausas e dão entonação, sentimento, à narrativa). Ler a obra significa, nesse contexto, decifrar e compreender o conteúdo que carrega cada cifra selecionada pelo autor. O código, portanto, se forma quando a organização dessas cifras estabelece conexão umas com as outras, originando um sistema regrado, passível de ser lido. A respeito da decodificação, Flusser pontua:

Decifrar é selecionar o conteúdo de seus recipientes. É um desdobrar daquilo que o cifrador recheou, dobrou e tornou implícito

* Doutora em Literatura Comparada (UERJ).

nesses recipientes. E isso não apenas ao nível das cifras isoladas, mas em todos os níveis da mensagem codificada (p. 100).

Quando cria para seu texto a imagem de um homem castrado, Cony funda um código que está aberto a decifrações. O texto solicita um momento de reflexão ao leitor cuidadoso, que pode se iludir com seu caráter cômico ao desviar a atenção para o órgão masculino boiando numa compota de pêssego. Decifrar o código elaborado pelo autor exige do leitor o trabalho do perito que busca, na época da escrita do livro, no discurso do corpo e no próprio falo, a compreensão da imagem cifrada.

Flusser observa que, ao lermos um livro, muitas vezes os olhos tendem a retirar das cifras o conteúdo imediato da significância, retendo apenas o superficial do que é dito. Acontece que o texto se apresenta como um produto que, para estar acabado, depende do complemento que o leitor lhe dá. A decifração do código, para o filósofo, é o elo que une o autor de um livro ao leitor crítico: seus entendimentos e comentários estabelecem uma forma de diálogo “para que conclua o que foi pensado, a fim de terminar de escrever, prolongando as linhas do texto até o fim” (p. 102).

O maior engano que *Pilatos* pode suscitar no leitor é fazê-lo acreditar que se trata de mera pornografia a narrativa de um pênis que ganha vida quando é separado do corpo de seu dono e conservado em um vidro. É no momento da castração que Herodes – o pênis – começa a fazer história e a produzir as mensagens ocultas sobre a narrativa política, de censura, escondida na perda do órgão.

No início de *Pilatos* já somos surpreendidos por uma história rasgada, um braço solto que só faz sentido quando atingimos o final da narrativa, quando ocorre a ligação com a ponta do outro braço.

Refiro-me ao assassinato de Dos Passos, que só ganha sentido completo ao final do livro, quando se pode ter a visão de todos os acontecimentos que levaram o narrador-personagem e Dos Passos à cena do crime. Os braços estão separados pelo tronco – o meio –, de onde se expandem os demais prolongamentos narrativos,¹ como se fossem membros a mais, e, no baixo corporal, a ausência do órgão masculino que dá vida à obra de Cony. O núcleo desse corpo textual é traçado a partir da história-base do pênis e de seu dono, depois do dia em que este se acidenta até o futuro incerto em que se torna sua vida, após tanto tempo no hospital. Desempregado e sem ter onde morar – por não pagar o aluguel –, o narrador tem sua vida, que antes se resumia a um emprego banal como revisor de provas tipográficas, transformada num colorido de aventuras, com seu parceiro Dos Passos e o decepado Herodes, em busca de sobrevivência.

Numa luta que se assemelha à realidade dura de qualquer brasileiro, o narrador vai se misturando às histórias contadas por seus companheiros, montando corpos que se acoplam ao entrecho. Essas narrativas fazem parte do corpo textual, mas são dotadas de uma certa autonomia, como os contos criados por Dos Passos e os casos mirabolantes de uma falsa nobreza do Arquimandrita. Há também os relatos que se contam pela dedução, na lacuna do silêncio misterioso de Otávio e na incapacidade da fala do velho desdentado, de quem não se sabe o passado nem o nome. Por causa de sua mudez, passa a ser chamado de Sic Transit, recebendo uma história de vida inventada por seus companheiros de cela:

¹ Referência aos contos de Dos Passos, que surgem ao longo do livro.

O Grande Arquimandrita resumiu a situação:

– Não é por falta de nomes – e belos nomes – que devemos ficar tristes. O meu é histórico. O do jovem também. Otávio foi tão ilustre que se tornou Augusto. Temos um Herodes, ainda por cima. Assim mesmo estou triste. Há um, entre nós, que não possui nome. Pensarei no assunto. [...] – Não podemos esquecer que os acasos da vida talvez nos transformem num ancião igual. Todos marchamos inexoravelmente para o fim. Hoje, eu resplendo no uso de meus títulos, gozo de lucidez, sou senhor do meu corpo e do meu espírito. Amanhã posso estar na mesma situação deste nobre ancião. *Sic transit gloria mundi!* Assim passa a glória do mundo! (p. 130).

Desses corpos pode ser retirada a primeira leitura da metáfora da castração: a pornografia como afronta ao regime militar. O ato sexual tem nessas narrativas presença constante, independentemente de o narrador carregar à parte, desviado de suas funções naturais, seu próprio órgão, como uma espécie de relíquia.

O texto se apresenta repleto de referências sexuais ao pênis. Exemplo disso é a cena da prostituição do pênis do narrador – objeto de fetiche da anã da casa de penhor. No trecho em que o narrador tenta empenhar seu pênis para obter dinheiro, conhecemos a figura de uma anã gorda, única interessada em pagar algo pelo órgão na casa de penhor. A anã, cuja descrição grotesca dá a noção do disforme e do ridículo do corpo, também rebaixa, profana códigos religiosos no relato descritivo da imagem feminina de “pele clara e lisa no rosto redondo, rosto de freira asseada. Os olhos tinham vida, mas o corpo era deplorável: quase uma anã. E gorda, ainda por cima” (p. 50).

A curiosidade temerosa da gorda anã, que a impede de tocar o pênis de um homem completo, revela para o membro mutilado

um função que independe de seu dono. A parte deslocada do corpo masculino se apresenta interessante às necessidades da personagem, que não vê perigo em um pênis preso numa compota, tornado inofensivo. Herodes então se transforma em pênis prostituto, em objeto de desejo, com a autoridade de um falo.

De acordo com Susan Bordo em “What is a phallus?” (2000), para se pensar o falo deve-se partir da numerosa carga significativa e imagética que a palavra traz em si. Com a finalidade de exemplificar a gama de significados que uma imagem pode carregar, a autora toma como modelo a figura simbólica correspondente ao coração. O desenho representativo do mesmo é tido como universal quando, imediatamente, pensamos na imagem consensual que nos vem à mente. Por outro lado, a representação referente ao órgão masculino é incerta e abundante. O conteúdo simbólico do pênis pode ser visto não somente no desenho aproximado do órgão, mas em menções ao poder masculino e que começam a traduzir a noção de falo, como nos casos do “desenho de um foguete” (p. 85), da figura de Joe Camel ou do antigo Chevrolet de 1946:

What makes the 1946 Chevy a phallic symbol? Not just the fact that it is “the longest of the lot”, measuring “a big, strapping” fifteen feet plus. Those details may establish the analogy between the car and the humongous, erect penis [...]. For that, the length of the Chevy must be “thrilling”, making it “every inch the king” of cars. It’s not just the visual or verbal allusion to penislike anatomical features that makes a car (or a rocket) a phallic symbol (those allusions may in fact be pretty schematic or obscure); rather, suggestion of masculine authority and power is required (p. 85).

Tal órgão, quando é denominado de falo, deve ser compreendido dentro da concepção de superioridade e potência mas-

culina, inclusive sexual. Sem nos distanciarmos do personagem emasculado de *Pilatos*, simbolicamente, como exemplifica Susan Bordo, a potência fálica do pênis ereto permanece na falta do órgão. O conceito de falo está diretamente ligado ao plano das ideias e não exclusivamente ao concreto, à materialidade do membro em si: “not having a penis – although it has historically been a monumental impediment – is not an insuperable obstacle to projecting phallic authority” (p. 101). A cena em que a anã adora o órgão murcho no vidro é exemplar do *status* de falo que este assume quando é por ela desejado, pois se redireciona a concepção de ereção e de prazer para o plano da fantasia.

O modo humorístico como as aventuras do personagem emasculado são narradas possibilita outra leitura das cenas pornográficas de *Pilatos* e da própria compreensão da metáfora da castração. O homem emasculado, pela época em que o livro de Cony foi escrito, pode remeter à censura imposta pelo regime militar, à falta de liberdade de expressão.

Os personagens de *Pilatos*, por se caracterizarem como transgressivos, se aproximam daquilo que a censura condenava no conteúdo narrativo de um livro. Cony, assim, transfere para a literatura a noção da ausência de liberdade de expressão na castração do narrador e na prisão dos personagens. No capítulo em que o narrador e Dos Passos são detidos, a prisão arbitrária e as surras constantes na cadeia fazem referência aos tempos da ditadura. Contada de forma bem-humorada, a vida na cela reveza-se entre as investidas de Dos Passos – que rodeia os colegas de prisão, durante a noite, e se masturba até chegar à exaustão – e as palavras de organização do governo de Arquimandrita, que elogia seus títulos reais e defeca num pote de margarina, causando um odor extremamente

desagradável na cela apertada: “Aturamos, com resignação, o fedor da merda arquimandricial. Pela emoção dos últimos acontecimentos, estava podre como nunca merda alguma esteve” (p. 168).

Em *Pilatos*, as várias manifestações do pênis não se restringem à ambivalência do órgão e da força cultural do falo, mas se disseminam pela nomeação, pelos diferentes modos de dizer o corpo. A experimentação do corpo no texto não só passa pela imagem das partes, como percorre as formas de se falar o corpo no instante em que procura testá-lo por/com nomes. Quando o narrador repara na existência de seu próprio pênis, a brincadeira dos nomes é deflagrada por meio de sinônimos atribuídos ao órgão masculino, e não pela identidade, individualidade do substantivo próprio, ou seja, do nome Herodes. Deve-se notar que todos os nomes citados estão ligados aos poderes religioso, legislativo e executivo:

Não sou exatamente um entendido, mas sem esforço de erudição e memória posso lembrar uma dúzia de nomes, sem apelar para as expressões respeitáveis que figuram nos dicionários e livros de educação sexual. Nenhum deles me agrada. Além de feios, são ambíguos. *Órgão*, por exemplo, pode ser aquele instrumento tocado nas igrejas. *Membro* pode ser um membro da *Câmara dos Deputados*. *Vara* pode ser uma *Vara de Família* ou uma *Vara de Órfãos e Sucessões*. *Cacete* e *pau* são quase outras coisas – ou as mesmas coisas –, e *carvalho* tem o inconveniente de ser parecido com *carvalho* e *Carvalho* (p. 11; grifos meus).

Nas várias formas de dizer o órgão sexual masculino espalhadas por *Pilatos* – do nome próprio Herodes à designação *carvalho* –, a linguagem da transgressão pode ser observada em seu perfil subversivo.

Quando garoto, Cony não articulava bem certas consoantes, levando-o a trocar letras, como o “g” pelo “d”. Durante uma festa de aniversário de seu irmão mais velho, o menino foi convidado pelos amigos a repetir em voz alta a frase: “Dona Jandira adora um fogão”. O “fogão” de Dona Jandira, na brincadeira de criança, transformou-se num palavrão pela troca da letra “d”, o que fez do pequeno Cony motivo de chacota. Após ser ridicularizado por sua trava na língua, o escritor encontrou no papel uma saída para pronunciar a palavra livre da dificuldade oral que o limitava. Escrevendo inúmeras vezes a palavrão fogão em seu caderno, Cony encontrava na escrita uma forma de se comunicar com o mundo e o seu futuro nos livros. O grande personagem dessa história – o pênis –, denominado de diversas formas, remete igualmente, enquanto falo, para a primeira pessoa do singular, no presente do indicativo, do verbo falar. A fala do conteúdo pornográfico, que causa incômodo ao deslocar o pênis do corpo, situando-o, aumentando-o, pondo-o em primeiro plano, remete àquela conseguida com as palavras escritas, de quando Cony era só um guri irritado por não conseguir pronunciar corretamente o “fogão” de Dona Jandira.

Na literatura, Cony nos apresenta seu Herodes, que, agora, é quem zomba e ri com todas as possibilidades que a palavra ganha no texto, para alavancar o “pau” e fazer de *Pilatos*, dentre tantos romances, um marco – um adorável “fodão”.

Referências

- BORDO, Susan. "What is a phallus?". In: _____. *The male body: a new look at men in public and private*. Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux, 2000.
- CONY, Carlos Heitor. *Pilatos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- FLUSSER, Vilém. *A escrita. Há futuro para a escrita?* Tradução de Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.

**“Estive no inferno e me lembrei de você”:
algumas considerações sobre
O cheiro do ralo, de Lourenço Mutarelli**

Fabiano da Conceição Silva*

“Existem momentos na vida nos quais a questão de saber se se pode pensar diferentemente do que se pensa, e perceber diferentemente do que se vê, é indispensável para continuar a olhar ou refletir.”

Michel Foucault

Uma sinestesia infernal. Se fosse possível traduzir a experiência que surge da leitura do romance *O cheiro do ralo* (2002), de Lourenço Mutarelli, em uma única frase, esta seria uma forte candidata. Flertar com o inferno não chega a ser uma novidade em literatura. Outros escritores, poetas sobretudo, por lá já se aventuraram. Alguns, por haverem se perdido em “selvas escuras”, “nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura / ché la diritta via era smarrita” (Dante Alighieri: 2000, 16). Outros, que por lá estiveram em uma pequena temporada, nos deliciaram com as tormentas vividas.

Traguei um bom gole de veneno. – Seja três vezes abençoada minha resolução! – Minhas entranhas ardem. A violência do veneno contrai-me os membros, desfigura-me, arroja-me ao chão. Morro de sede, sufoco, não posso gritar. É o inferno, as penas eternas! Vede como o fogo se levanta! Queimo-me, como convém. Vai, demônio! (Rimbaud: 1993, 55).

*Doutorando em Literatura Brasileira (UFRJ).

Descer aos infernos, em sua vertiginosa verticalidade, acaba por desnudar a alma humana de suas superficialidades. Toda lógica, como efeito de superfície, deixa de vigorar. Outras regras, outras táticas devem ser forjadas. Ruínas, escombros e restos juntam-se às figuras infernais, imaginárias ou não, ao lidarmos com o subterrâneo que habita cada um de nós, povoando com suas imagens tétricas nossos atordoados sonhos afetados pelo sopro infernal.

“Soran era um anagrama” é a primeira frase de *O cheiro do ralo*. Com ela o narrador nos exorta a redobrar a atenção, pois o anagrama é um jogo que compreende uma rede em potência, uma série em repouso. Pode-se desdobrar a palavra inicial em outras.

O anagrama proposto não é resolvido, não é desdobrado pelo narrador. Continua em sua promessa de série não desenvolvida. Trata-se de um nome próprio, de um nome que representa a origem, o começo de uma trajetória/história que encontra seu fim na mesa, no escritório desse estranho narrador.

Ponto final de tudo o que é excesso na vida dos que o procuram, seu escritório amontoa diversos objetos e suas histórias, impregnando o lugar com um cheiro, com um odor que, se nos fosse possível inalar, reconheceríamos como sendo o da dor, o da perda.

Há algo da ordem do subterrâneo nas páginas do romance. Esse subsolo se revela gradualmente ao leitor, sem deixar de demarcar as diferenças entre a fantasia, o delírio e o desejo, os aspectos mais silentes e mais ocultos do texto. Ao emergir, esse subterrâneo redimensiona sua própria relevância na narrativa.

Não se trata, no entanto, de um subsolo de onde se possa extrair um sentido original ou algo dessa natureza. Não há propriamente uma busca por significados ocultos. Há, contudo, a superposição hábil de dois mundos que acabam articulados: o

mundo do visível e o do invisível. O mundo dos objetos táteis e o dos odores. Sensações que, combinadas, desorientam pelo excesso que produzem.

É pelo excesso que a narrativa procura interpenetrar, permeabilizar o invisível no visível, e vice-versa. E o caminho escolhido é o do desejo, do descomedimento. Tal desmesura é acentuada pela via ensandecida que coloca a lucidez da leitura diante da insanidade, que, por mais paradoxal que pareça, organiza o texto.

Por isso, a dessimetria que brota das falas do narrador mais parece alertar para a previsível eclosão do desejo na ordem da razão, submetendo a uma lógica outra, a uma lógica do inconsciente, na qual a fala deixa de servir ao estreitamento entre o “eu” que se expõe e a alteridade figurada na presença sempre reduzida do outro.

É de tal inferno que nos fala a narrativa. De um inferno que captura a alteridade, silenciando-a. Totalitariamente, sem a menor possibilidade de divisas, sem fronteiras, uma ditadura da fala, a dureza de um dizer que não comporta a dimensão do diálogo, apesar de este ser a base de toda a narrativa, paradoxalmente.

O odor que invade cada uma das cenas apresentadas não poderia vir de outro lugar, e muito menos outro poderia ser o cheiro exalado. Trata-se de algo que surge de uma ordenação diversa, uma dimensão olfativa, na qual a perscrutação do olhar não pode apreender nada de significativo. Por isso, tal subterrâneo nos direciona para um espaço em que impera uma quase ocultação, o não fenomênico, ao menos no que ele tem de manifesto.

Vinha um forte cheiro de fossa que subia do ralo e invadia o meu nariz. Invadia a sala toda. Cheiro de merda, é do ralo, afirmei. Acho que fiquei com vergonha que ele pensasse que o cheiro vinha de mim (Mutarelli: 2002, 9).

Odores que trazem à tona similitudes. Sinédoques. Odores orgânicos. Resíduos de um corpo excessivamente transbordante. Uma estranha fórmula que reúne falta e excesso num mesmo signo. No entanto, falta e excesso não chegam a estabelecer entre si um traço opositivo que os torne antagônicos, podendo mesmo ser percebidos como complementares, tal qual num oximoro.

Tal binômio pode ser percebido como um signo que orienta o trabalho ficcional, retirando do espaço do texto todos os resíduos desnecessários e permitindo que exceda a cena somente a parte que de fato cabe ao literário, ou seja, o imaginário, o alegórico, o simbólico, enfim, uma realidade não afetada pela disposição unívoca do mundo.

Esses são os caminhos pelos quais o narrador nos guia. Não se trata de um Virgílio, pois não estamos nos aventurando em um inferno dantesco, poético; estamos, contudo, flertando com um inferno onde o sonho é antecipadamente banido e qualquer possibilidade de redenção, salvação vinda da luz radiante de uma Beatriz, está terminantemente fora de cogitação.

São os infernos da carne e de suas emanções. Loucura e desejo são os seus signos mais furiosos e a arte de narrar, a via de acesso que nos conecta a esse inóspito território, a esses jardins arruinados onde habitam temíveis criaturas que nos espreitam silenciosamente de seus refúgios.

A superposição dessas duas dimensões, a saber, a do visível e a do invisível, forma, juntamente com a superposição da falta e do excesso, pares binominais que exercem um fascínio, uma primazia no universo ficcional de Mutarelli, ganhando relevância na organização de sua fabulação.

Em seus demais romances, tais binômios também vêm à tona, como que organizando seu arcabouço literário e imagético. Visível e invisível se mesclam, projetando nas bordas de seus textos a fantasmagórica temática do corpo/espírito e suas ambiguidades: a fisiologia e a lógica. A ordem que se reflete no corpo aseado do texto e a escatologia de seus temas são pares inseparáveis, indecomponíveis.

No romance em questão, que marca sua estreia, o investimento ficcional fica por conta da problematização das vias que servem de acesso à alteridade, com suas contradições, suas dificuldades. Mesmo a via do desejo se apresenta defasada, pois se vê regulada pela necessidade de posse que se mostra latente ao longo do texto. A ordem estabelecida é a das relações reguladas pelo poder, não pelo que pode haver de simbólico nessa troca.

O que excede é tragado pelo ralo. O que não se enquadra nesse território fantasmático, informe, onde a fisiologia, com sua precária organicidade, ainda assim prevalece sobre a lógica fragilizada das relações sociais, preconizadas pelo poder/fascínio exercido pelo dinheiro, deve se retirar de cena e repousar, juntamente com os dejetos, nos tubos e dutos que formam a extensa rede de conexões infernais representadas na narrativa. É dessa forma que o narrador fixa suas regras.

Do anagrama citado podemos muito bem depreender “ama grana”. Duas palavras. Numa, o amor, símbolo da fragilidade que empresta ao narrador a máscara do horror. Noutra, o dinheiro, única certeza de que dispõe, ainda que não seja a mais pura das materialidades, é sua via de acesso ao outro, seu único instrumento de poder, de virilidade, de domínio sobre os outros e sobre sua própria vida.

Eu prevejo o passado. Vou levá-lo para tomar café. Saímos abraçados. Na recepção muitos aguardam por mim. Que esperem. Falo bem alto: este é o meu amigo. Ele quase salvou a vida de meu pai. Ohhh! Todos soltam em unísono. Vejam. Grito. Vejam todos! [...] Traga café para todos. Tiro um punhado do bolso. “Quem quer dinheiro?!” Hoje seria o dia impresso no convite da gráfica. Distribuo dinheiro. Todos me abraçam. Todos gostam do meu dinheiro (p. 46).

A dramatização empresta à passagem um tom cenográfico, alienante. É como se todos apenas figurassem, fossem meras peças espalhadas pelo palco a que o ator principal sobe e nos fascina com sua fala. Aliás, a fala, forma de acesso à alteridade, mas também via de disseminação de uma discursividade que torna comunicável qualquer pretensão conteúdo manifesto, é entrecortada, fragmentária, ineficaz.

Ocorre mesmo um efeito paralisante, decorrente da obsessão do narrador pela posse do corpo do outro. Não que tal apropriação vá representar um retorno, uma religação com a alteridade para sempre inalcançável; mas é um combustível que alimenta seu desejo defasado. Desejo doentio que quer impor ao sujeito/objeto (o outro) um total silenciamento, incapacitando-o para a paridade.

Apesar do teor licencioso, sensual, que perpassa a narrativa, o corpo invocado só aparentemente evoca o desejo, pois quase nunca se apresenta em sua inteireza. Mutilações, fragmentos – olhos, nariz, pernas, órgãos genitais. O desejo, quando se instala, só o faz para em seguida declarar inalcançável seu objeto.

Muitas vezes esvaziados de toda organicidade, os corpos presentes no romance são tão somente olhos, bocas, narizes, incapazes de desempenhar suas tarefas funcionais, por assim dizer.

São regidos por uma lógica em que corpos se misturam a objetos inertes empilhados em uma sala contígua, como declara o narrador a certa altura, onde tudo recebe o mesmo investimento simbólico: o da posse, da possessão.

Os corpos são apresentados como figurando em um quadro de valores que os estilizam, desfuncionalizando-os. Tal disfunção representa o aspecto negativo, nulificador, do desejo. Caracterizado como falta, como na consideração de Deleuze e Guattari, em *O anti-Édipo*, o desejo, ou antes, a lógica do desejo

não acerca seu objeto desde o primeiro passo, aquele da divisão platônica que nos faz escolher entre *produção* e *aquisição*. Assim que colocamos o desejo do lado da aquisição, fazemos dele uma concepção idealista (dialética, niilista) que o determina, em primeiro lugar, como falta, falta de objeto, falta do objeto real (2010, 41; grifos dos autores).

A citação não é de forma alguma uma confirmação do que vai à trama ficcional. Antes, apenas lhe acena a distância. Gesto que pode muito bem ser entendido como sinal de reconhecimento da autonomia da ficção, que, por sua vez, lhe acena de volta.

Mas a ambos cabe o papel de desmontar as armadilhas, as centralidades do desejo, disseminando as vias de acesso para além das apressadas interseções. Contudo, cabe salientar que o romance, como produção-transgressão que é, visa, como todo texto literário, esgarçar a linguagem, fazendo aparecer em suas fissuras esse ser que nos espreita do interior de toda obra ficcional, e não dar respaldo a outras teorias.

Voltando ao corpo, cabe salientar as duplicidades escorregadiças que ele assume na narrativa. Por isso, um dos aspectos de

maior relevância no romance é a construção de um significante-pai. A produção do pai ausente, nunca visto, apenas imaginado. Pai metonímico. Ora apenas olho, ora perna mecânica. Um significado vazio à espera de uma carnalidade que o presentifique, à espera de um significante.

Observemos esta citação:

Eu já tenho o olho. Agora que paguei, tenho a perna. Sei que com o tempo, vou montá-lo. Vou montar o meu pai. Meu pai Frankenstein. O pai que se foi. Se foi antes que eu o tivesse. Foi antes de eu nascer. Nem me viu. Nunca voltou. Foi. Ele só saiu com a minha mãe uma vez. Eu nem sei o seu nome. Nem sei se um nome ele tem. Ele nem sabe como eu sou. Nunca me viu. Eu só o imaginei. A vida inteira. [...] Talvez ele não tenha ninguém. Eu tenho ele. Meu pai Frankenstein (p. 111).

Partindo do binômio posse/desejo, o narrador reúne as diretrizes de sua empreitada: inventar suas próprias origens, rememorar o não vivido, ou até ficcionalizar suas raízes paternas. A necessidade de se pensar inserido num tronco genealógico, ter uma genealogia, o colocaria para fora do perigo de ser “puxado pelo ralo”, pois sua vida se assemelha a um labirinto. É preciso encontrar o fio de Ariadne para sair dele, e talvez o fio seja sua ilusão de exercer o domínio sobre o destino que o acomete, que o amedronta.

Contudo, há outro par opositivo a se considerar: “a bunda era o contraponto do ralo”, como afirma o narrador (p. 134). Objeto de desejo, sempre temporário, a metonimização da alteridade é a única força capaz de salvá-lo de ser tragado pelo portal do inferno, o ralo. De um lado, a salvadora presença do outro, mesmo mutilado, fragmentado; de outro, a atração irresistível, o buraco que o espia, o inferno.

Essa ambientação tantálica, esse apreço pelo avesso da redenção, arrasta o protagonista na direção incontornável do confronto com a morte. O subterrâneo que havíamos cogitado se mostra, revela sua face, e de um canto a outro espalha suas marcas, forçando o narrador a interpretá-las.

O corpo ensandecido, o corpo louco da palavra delirante, desafia a lógica do discurso que quer tirá-lo de cena, escondê-lo. Por isso o portal se insurge com toda violência:

Você nem sabe qual o problema aqui. [...] Os ralos, e todos esses canos, parecem ser apenas um lugar para onde os dejetos e a água vão. Mas não são. Esses buracos são na verdade outra coisa. [...] São portais. São os portais do inferno. E é por eles que nos observam (p. 64).

Há a pretensão de se apreender o corpo em seus aspectos fisiológicos, ou melhor, há uma incursão pela via fisiológica para, a partir dela, estabelecer um ponto neutro, um marco zero, onde o corpo não possa sofrer as castrações que sobre ele incidem no cotidiano, purificando-o de seus traços mais animais.

O retorno do que fora rejeitado, escondido, expurgado, dá ao romance o tom escatológico de que necessita para contradizer a assepsia organizadora da vida social. O descartado, por sua própria natureza, deve permanecer silenciado e distante da visibilidade dos olhares civilizados. Mas nada no romance parece mais disposto a perturbar a ordem do que o retorno do refugio em suas características olfativas:

Uma lama negra e fétida. [...] Ele levanta de uma só vez. Acho que não gostou. Atira a lama na minha cara. [...] Ele sai. Passo a mão

em meu rosto. A lama foi até os meus lábios. Abro a torneira da pia e enfito a cabeça. Agora nem dá pra aguentar. Ele foi mexer nessa merda, e o cheiro alastrou. Encorpou. Está tão forte que quase se tornou visível (p. 27).

O corpo cumpre a trajetória definitiva de sua finitude. Encaminha-se para a morte, para a desfuncionalidade total. Na morte o narrador encontrará o ponto de equilíbrio desejado – que virá pela mão do outro tantas vezes silenciado, tantas vezes evitado e coisificado:

Ela aponta o saco para mim. O saco treme. A cabeça balança. A mão trêmula está dentro do saco. Eu trouxe a sua verdade. Adivinhe o que o saco guarda. Eu trouxe uma coisa que só serve para você. Abaixei isso! Não posso, então o saco faz BUM. E o BUM é tão alto que dói. O BUM rasga o saco. O BUM me rasga também. O BUM sempre diz a verdade (p. 140).

É no encontro com seu derradeiro fim que o narrador finalmente pode vislumbrar de perto o que espreitava, ficando frente a frente com os segredos guardados pelo portal infernal de onde suspeitava ser observado, espionado.

Sua redenção, se houver, virá da negação de sua própria corporeidade, de sua carnalidade e de seu desejo, na afirmação de sua finitude. Virá do apagamento de sua própria história, de seu total silêncio:

Não há luz. Era tudo mentira. Desse lado ninguém espera por mim. Ninguém me guia. Pois o caminho não dá para errar... caio. O caminho é a queda. A queda me traga. Como um ralo. O silêncio é a língua que eu falo. E então tudo o que não existe surge. Enquanto o que existe se apaga. Eu não queria ir. Mas o abismo me engole (p. 142).

Silenciado o desejo controlador, nosso estranho anti-herói traz à tona as peculiaridades e os reveses que norteiam, melhor dizendo, desnorteiam todos os que se encontram lançados no grande labirinto em que se tornou a cultura contemporânea, com quedas vertiginosas e descidas infernais quase sempre inevitáveis.

Referências

- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade. O uso dos prazeres*. 12^a ed. Rio de Janeiro: Graal, 2007.
- MUTARELLI, Lourenço. *O cheiro do ralo*. São Paulo: Devir, 2002.
- RIMBAUD, Arthur. *Uma temporada no inferno & iluminações*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

Crônica: a releitura do cotidiano por meio da atualização literária

Fabiola Fernandes Martins*

“A crônica é forma de memória escrita, algo do real vivenciado que fica impresso e arquivado.”

Silvia Helena Simões Borelli

Ler é sempre um ato prazeroso pelo qual podemos simplesmente sofisticar o ócio, conhecer novas ideias ou ainda visitar lugares, pessoas ou histórias já conhecidas. Entretanto, isto se torna ainda mais interessante quando conseguimos aliar todas essas características em uma única leitura. Tomemos como exemplo a tradicional fábula de *Branca de Neve* na versão dos irmãos Grimm ou na adaptação clássica do desenho animado da Walt Disney de 1937, *Snow White and the Seven Dwarfs*: por que até hoje ela é visitada por crianças de realidades tão diferentes? Qual o poder de seu encantamento? Será sua tendência à magia, ao maravilhoso? Ou talvez a questão do duelo da inocência e da beleza frente à inveja e à vingança – temáticas tão propícias à manifestação de heróis, vítimas e vilões que tanto hipnotizaram e ainda hipnotizam a humanidade –, em virtude da tendência natural do ser humano de se apossar das tragédias alheias a fim de amenizar seu próprio drama pessoal? Ou ainda a linguagem

* Graduanda em Letras (UERJ).

simples e o final feliz tão apaziguador do imaginário infantil, que necessita filiar-se a um ideário? Talvez seja exatamente a reunião de todos esses elementos que explique a perpetuação da vida daquela menina linda, branca como a neve e de cabelos negros como a noite.

Desse modo, quando Verissimo, na crônica “Anônimos” (2003), revisita a fábula tão conhecida, suscita automaticamente na memória do leitor todas as questões levantadas anteriormente, dando-lhes um tom atual e muitas vezes levantando pontos que só poderiam ser abordados no momento pelo qual passamos, pois, se essa discussão fosse adiada, já estaria ultrapassada. Portanto, nem ao passado, nem ao futuro, a crônica pertence ao presente de cada sociedade.

O vocábulo “crônica” vem do grego *chronikós*, *chronos*, e deixa aparente, por meio de sua etimologia, a relação do tempo com a própria questão da narrativa. Portanto, desde sua origem é um relato em permanente afinidade com a temporalidade; uma síntese escrita do que realmente é imprescindível na existência: aquilo que se vive. Durante séculos, a crônica se manifestou como um documento do cotidiano e muito do que chegou até nós na modernidade se deu pela preservação do trabalho incansável do cronista, que conseguiu enxergar na vida ordinária um material extraordinário dedicado aos costumes, tradições e principalmente ao habitual de cada época. Em segundo plano, passou a ser também uma ferramenta de criação, pois, embora fiel ao objetivo inicial, passou a ter o ficcional como aliado do factual.

A crônica está alocada no ponto de interseção entre a linguagem jornalística e o discurso literário; entre o ensaio que não valoriza o rigor acadêmico – levando a um tratamento mais informal dos assuntos abordados – e o folhetim, mediante o qual

explora a dimensão fictícia dos eventos e temas, fazendo com que a identificação com o leitor seja imediata. Ela caminha entre o fato colhido no dia a dia da cidade e a verossimilhança, pondo em xeque continuamente a criatividade do cronista, que precisa convencer e seduzir o leitor da assertividade de sua narrativa e de seus comentários.

A crônica se situa bem perto do chão, no cotidiano da cidade moderna, e escolhe a linguagem simples e comunicativa, o tom menor do bate-papo entre amigos, para tratar das pequenas coisas que formam a vida diária, onde às vezes encontra a mais alta poesia (Arrigucci Júnior: 1987, 55).

Partindo do pressuposto de que nenhum discurso está no campo da neutralidade, sabemos que a crônica é construída a partir do lugar social ocupado pelo “eu” que a produz, assim como pelas características do local onde é publicada. Do mesmo modo, a relação entre o leitor e o mundo irá produzir uma individualização do modo de leitura do texto e a natural formação de sentidos, que estarão sempre submetidos à memória e à experiência. Assim, a relação do cronista com o leitor respeitará e conviverá com essa bifurcação, que por vezes irá convergir e interagir e por vezes, não. Dependendo do ponto de vista do narrador, o cronista adquire posições narrativas diferentes e, por conseguinte, constrói sentidos distintos. É no forte diálogo com a memória que os acontecimentos são ressignificados segundo a visão de mundo do cronista, que realiza uma filtragem subjetiva que se mescla à ficção por meio de recursos da linguagem.

Verissimo (re)conta a história *Branca de Neve*, tão conhecida do público de qualquer faixa etária, e, ao introduzir elementos

novos, ou seja, sua marca pessoal que analisa e ao mesmo tempo faz rir, cria uma nova abordagem de um clássico da literatura infantil que pode alcançar o público adulto se lido adequadamente. É exatamente isso que o cronista faz ao modernizar o diálogo com o público leitor que não se contenta mais com o óbvio que está diante dos olhos, mas, ao contrário, anseia por *links* que façam com que a informação se torne mais completa, mais midiática e que, de preferência, acrescente algo à sua bagagem de mundo, proporcionando uma experiência ou aprendizagem novas. A própria crônica foi acelerada e está mais dinâmica, por conta do modo atual de difusão da informação. Antes, continha um diálogo do cronista com o leitor, convidado a observar um fato diário. Hoje, o próprio diálogo poderá permeá-la do início ao fim, quase na velocidade da fala, em tentativa de capturar o pensamento.

A crônica de Verissimo (2003, 142) se inicia com uma citação emblemática: “Todas as histórias são iguais, o que varia é a maneira de ouvi-las”. Segundo Benjamin, “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas por inúmeros narradores anônimos” (1987, 198), ou seja, as que dialogam com as grandes narrativas que se perpetuaram no imaginário coletivo, sendo apropriadas e assimiladas por esses narradores como experiência própria com tal força que passaram a ter valor de verdade, como se desde todo o sempre as questões fossem respondidas da mesma forma e a partir dos mesmos conceitos. No entanto, ao mesmo tempo, essas narrativas contestavam questões de ordem prática – necessárias à formação do ouvinte, do homem, do ser individual-coletivo –, tendo sido fixadas posteriormente por meio da escrita para que permanecessem vivas. Antes, ouvinte e narrador trabalhavam juntos em prol da conservação da narrativa

resgatada constantemente pela memória, que por sua vez era abarcante e servia tanto para a assimilação da coisa narrada quanto para a resignação diante do fim, através da morte. Assim, quando afirma que “todas as histórias são iguais”, Verissimo se refere à questão dos mitos, que permanecem os mesmos ao longo da história e são encontrados em todas as culturas com pouca variação literária.

A partir desse ponto, já é possível ver o escritor/narrador de certa forma entre aqueles que comentam a “semelhança entre os mitos e os contos de fada” (Verissimo: 2003, 142) e convoca o leitor a entrar nesse grupo. O leitor, por sua vez, deixa sua marca por meio de uma interpelação constante a partir das experiências pessoais, que encontram eco ou não na narrativa. São essas experiências que, conectando-se à narrativa, dão origem à verossimilhança, que possibilita a relação entre a realidade cotidiana vivenciada e imaginada.

A primeira pitada de humor e crítica no texto aparece no trecho: “Os espelhos de castelo, nos contos de fada, são um pouco como certa imprensa brasileira, muitas vezes dividida entre a necessidade de bajular o poder e de refletir a realidade”. Nesse processo, Verissimo, ao denunciar comportamentos, consolida a função social do riso e realiza uma interferência só possível nos dias de hoje, pois a leitura da mesma fábula há três séculos não poderia gerar essa interpretação.

Exteriormente, em sua camada superficial, o riso deforma intencionalmente o mundo, faz experimentos com ele, priva o mundo de explicações racionais e ligações de causa e efeito etc. Mas, destruindo, o riso ao mesmo tempo constrói: cria seu antimundo fantástico, que traz em si determinada concepção do universo, determinada relação com a realidade ambiente. Esta relação do riso com a realidade é variável nas diferentes épocas e em diferentes povos (Schnaiderman: 2000, 90-1).

Aristóteles, na renomada *Poética*, propõe a utilização do riso como arma para a punição dos costumes sociais. O “olhar” do cronista Veríssimo direciona a paródia crítica – com o riso – para as falhas e, ao mesmo tempo, explica, abrindo um espaço de diálogo da tradição com o novo, como podemos perceber em: “O espelho tentou mudar de assunto, elogiou o penteado da rainha, o seu vestido, a sua política econômica”. É a humanização da personagem, que antes podia ser apenas uma expressão, um reflexo do superego, e agora apresenta uma personalidade quase independente, que também na versão customizada se filia a uma instituição oficial. O espelho não é mais somente um reflexo da rainha má. Toma vida e se moderniza; podemos olhá-lo com a mesma função de uma televisão ou de um monitor de computador. Assim, a atualização da história ocorre em várias passagens, como em: “Uma menina de pele tão branca, de cabelo tão loiro e de rosto tão lindo que era espantoso que ainda não tivesse sido procurada pela agência Ford, apesar dos seus 12 anos incompletos” e em: “Dos sete anões se sabe tudo: nome, personalidade, hábitos, fobias, CIC, tudo” (p. 143).

A narrativa em determinado momento é fragmentada, dando lugar a comentários e diálogos subjetivos com o leitor:

A rainha má é A Rainha Má, claramente um arquétipo freudiano, a mãe de Electra mobilizada para eliminar a filha rival que seduzirá o pai, e os arquétipos não precisam de nome. O Príncipe Encantado que aparecerá no fim da história também não precisa. É um símbolo reincidente (p. 143).

Entretanto, como não é uma grande narrativa anônima nem um conto de fadas mas dialoga com esses gêneros, a crônica tem a liberdade e a necessidade de esclarecer: “O lenhador [...] só

entra na trama para fazer uma escolha, mas toda a narrativa fica em suspenso até que ele faça a escolha certa, pois se fizer a errada não tem história” (p. 143), em afirmativa que não sairia da pena de um Heródoto. O cronista é um narrador próximo ao leitor e, em virtude dessa constante interação, seu narrar é permanentemente revisitado e revisto, e tal atualização se dá pela escolha acertada da linguagem, de imagens com as quais o leitor esteja acostumado e que possa identificar pela presença humorística, pela autorreferência aos critérios estéticos do texto literário – que irão proporcionar o efeito desejado – e principalmente pela autocrítica do processo narrativo.

O cronista não consegue se despir das marcas de seu tempo, de sua ideologia, tampouco das circunstâncias em que se encontra – ou seja, daquilo que o constitui como sujeito. A autocrítica ocorre justamente porque não há nenhuma garantia de que aquele que escreve tenha pleno domínio de sua produção. Os significados se desdobram à sua própria revelia: o leitor se apossa do processo de interpretação da escritura, desempenhando o papel de produtor de sentido. De acordo com Rosemary Arroyo,

o significado de um texto somente se delinea, e se cria, a partir de um ato de interpretação, sempre provisória e temporariamente, com base na ideologia, nos poderes estéticos, éticos e morais, nas circunstâncias históricas e na psicologia que constituem a comunidade sociocultural [...] em que é lido (1993, 19).

Por meio de uma “metalinguagem literária” o cronista tenta delinear seu ponto de vista e, ao mesmo tempo, dialogar e abrir espaços para outras leituras, outros sentidos. Assim, a perpetuação do elo mítico não se dá ao acaso ou de modo impessoal,

ao contrário, encontra eco em sua “comunidade interpretativa” (Arroyo: 1993, 19). É exatamente por meio desse procedimento, no fazer literário, que a narrativa se mantém viva, atual, sempre presente e preservada ciclicamente na memória humana; porque sempre inacabada, terá que retornar ao seu próprio recomeço. Nas palavras de Barthes, “só a escritura, enfim, pode desdobrar-se sem lugar de origem” (1998, 127).

O narrador/cronista filia-se à tradição do narrador popular, mas também à tradição literária culta, por meio da autocrítica à elaboração da própria narrativa, do fazer literário e ficcional. Podemos perceber isso em seu diálogo com o leitor a respeito da literatura clássica: “Laio ouve do seu oráculo que seu filho recém-nascido um dia o matará, e manda chamar um pastor. É o lenhador, numa caracterização anterior. O pastor é incumbido de levar o pequeno Édipo para as montanhas e eliminá-lo” (Verissimo: 2003, 144). A crônica exige certo conhecimento para que o leitor possa acessar seu conteúdo. Todavia, o narrador faz a intermediação, ao adaptar a tradição culta a uma linguagem mais simples, ainda que não menos apurada. Já o leitor, cada vez mais exigente, impõe seu ritmo à dinâmica de construção do texto, portanto o narrador não se encontra mais sozinho em seu fazer literário. O sentido é construído pelo processo de dualidade crítica.

É justamente durante as interferências do narrador de Verissimo que ocorrem os momentos humorísticos, que trazem graça e leveza a uma leitura trágica: “Se o pastor matar Édipo, a psicanálise como nós a conhecemos nunca existirá, com previsíveis efeitos, inclusive financeiros, em tantas vidas”. E ainda: “Se tivesse matado Édipo, nada daquilo teria acontecido. Pode-se imaginar a conta da análise do pastor” (p. 144). Desse modo, “o passado pode

ser restaurado no presente e as tradições irrompem construídas ora de forma nostálgica, ora de maneira a adquirir, seletivamente, um sentido no presente” (Borelli: 1996, 71).

Contudo, o autor, ao afirmar que não há história sem a presença do lenhador e do pastor – pois é deles que depende o desenrolar e a própria existência da narrativa –, declara também que eles não possuem finalidade simbólica, apenas encerram uma função a ser cumprida até o fim. São o que são e sequer podem ser considerados heróis, pois, além de não possuírem as qualidades necessárias, não são caracterizados na narrativa. Só que, como o herói, são extremamente importantes na quebra das expectativas do leitor. Podemos observar aí um ponto que pode servir de parâmetro para uma autodescrição: o lenhador e o pastor são uma metáfora do cronista, que entra na trama para fazer a escolha certa de uma temática que terá de desenvolver “corretamente”, de acordo com a verossimilhança, pois, se não o fizer, não existirá crônica. Somente pela mão do cronista é que algo aparentemente insignificante transcende o ordinário e entra no plano ímpar da criação literária.

Tal qual um escritor dos trópicos em meados do século XVIII, o lenhador e o pastor são relegados ao ostracismo. Não têm nome e acabam “responsabilizados” pelo rumo dos acontecimentos, assim como os escritores antes da formação de um público leitor crítico, que eram “ao mesmo tempo grupo criador, transmissor e receptor; grupo multifuncional de ressonância limitada” (Candido: 2006, 87). Não alcançavam eco no leitor – de formação avessa à análise e ao pensamento, adepta da repetição de conceitos importados e pouco interpretados – e viviam vagando pelas pastagens áridas da incompreensão. Na crônica, apesar do tom coloquial e da aparente simplicidade, percebemos a necessidade de um leitor à altura do

escritor, pois certas marcas textuais exigem um determinado conhecimento de mundo filiado à tradição literária. O texto depende do diálogo entre a subjetividade do leitor e a do autor. É a partir dessa relação que a crônica alcança seu objetivo, encontrando eco em outro sujeito e mais uma vez sendo (re)lida e refeita pelo autor/leitor, como podemos perceber em: “Laio ouve do seu oráculo que seu filho recém-nascido um dia o matará, e manda chamar um pastor. É o lenhador, numa caracterização anterior”. Ou seja, todo mito se refaz ao largo dos séculos.

O cronista inicia o último parágrafo como se quisesse dar uma lição moralizante, como ocorre nas fábulas e nas grandes narrativas, mas mesmo essa intenção deve ser validada pelo grupo – e então o leitor pode se incluir: “Todos no grupo concordaram [...] é a boa consciência que move o mundo”. No entanto, logo depois quebra essa expectativa: “Mas uma discordou e disse [...] que o maior problema da humanidade, em todos os tempos, era a dificuldade em conseguir empregados de confiança, que fizessem o que lhes pediam” (p. 144). O cronista inverte o eixo de perspectiva e retira da “voz universal” a prerrogativa da conclusão da história, para deixá-la, bem ao rés do chão (Candido: 1992, 11), ao alcance da voz cotidiana; da voz leitora mas ao mesmo tempo participativa, que conclui com base nas necessidades pragmáticas.

A aproximação com a oralidade confere à narrativa um tom de conversa, de troca de ideias com o leitor/ouvinte, como podemos identificar em: “O pastor podia se chamar Ademir, nunca ficamos sabendo” (p. 144). Talvez seja esse tipo de vínculo estabelecido com o público que possibilita à crônica sobreviver ao tempo e se mostrar tão atual como no dia em que foi escrita.

A crônica oscila, pois, entre a reportagem e a literatura, entre o relato impessoal, frio e descolorido de um acontecimento trivial, e a recriação do cotidiano por meio da fantasia. No primeiro caso, a crônica envelhece rapidamente e permanece aquém do território literário (Moisés: 1983, 247).

O bom uso da linguagem, uma boa história com um enredo e personagens com os quais o leitor se identifique, uma boa pitada de humor ou um lirismo que comova, tudo isso faz com que a leitura de uma crônica seja uma experiência única e extremamente agradável.

A crônica, apesar de exigir um conhecimento de mundo por vezes específico, sempre esteve e estará atrelada ao coloquial, à conversa informal, ao ouvir e contar histórias que, por sua vez, são conservadas pela memória em sua função de preservação histórica e de tradição. Quem não se delicia ao ouvir uma história vivida ou imaginada – que poderia ser real – sobre a qual, depois, são tecidos comentários e opiniões acerca deste ou daquele ponto? Quantas crônicas se desenvolveram a partir da observação de fatos diários e corriqueiros que se elevaram ao plano literário a partir do trabalho com a linguagem?

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, David. “Enigma e comentário”. In: _____. *Ensaio sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. “Fragmentos sobre a crônica”. *Folha de S. Paulo*, 1 jan. 1987.
- ARROYO, Rosemary. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- BAUMAN, Zygmunt. “O livro no diálogo global entre culturas”. In: PORTELLA, Eduardo (org.). *Reflexões sobre os caminhos do livro*. São Paulo: Unesco; Moderna, 2003.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BORELLI, Silvia Helena Simões. *Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- CANDIDO, Antonio. “A vida ao rés-do-chão”. In: CANDIDO, Antonio et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, pp. 13-22.
- _____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1964, v. 3.
- GRIMM, Jakob & GRIMM, Wilhelm. *Contos de Grimm*. São Paulo: Ática, 1996.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

- MOISÉS, Massaud. “Crônica”. In: _____. *A criação literária (prosa)*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977, v. 1.
- PORTELA, Eduardo. “Machado de Assis: cronista do Rio de Janeiro”. In: SECCHIN, Antonio Carlos; ALMEIDA, José Maurício Gomes de & SOUZA, Ronald de Melo e (orgs.). *Machado de Assis: uma revisão*. Rio de Janeiro: In Folio, 1998.
- SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Ática, 1987.
- SABINO, Fernando. “A última crônica”. In: _____. *A companheira de viagem*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1965.
- SANCHEZ, Vera Maria Aragão de Souza. “Entre informação e ficção, a escritura literária e o espaço de discursividade dos folhetins nos periódicos do século”. *Cadernos do CNLF*, v. XIV, nº 2, t. 1.
- VERISSIMO, Luis Fernando. “Anônimos”. In: *Crônicas selecionadas do jornal Estadão*. Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/10940016/Cronicas-Selecionadas-Do-Jornal-Estadao-Luis-Fernando-Verissimo>. Acessado em 20 jun. 2011.

***Hotel Novo Mundo,* a narrativa ex-cêntrica e a pós-modernidade**

Greiciellen Rodrigues Moreira*

“Detesto conversar com estranhos”. Esta é a declaração inicial da narradora de *Hotel Novo Mundo*, de Ivana Arruda Leite, romance curto dividido em sete capítulos, correspondentes aos sete dias da semana do renascimento de Renata, a renascida. Ex-prostituta de luxo, ex-esposa do rico e poderoso César, “imperador” do Rio de Janeiro, Renata inaugura uma nova vida hospedando-se no Hotel Novo Mundo.

Nessa breve apresentação do enredo, o caráter paródico da narrativa já se torna evidente. Contudo, vale ressaltar que a paródia a que este estudo se refere não é a que se originou das teorias de humor do século XVIII. Aqui, trata-se da “paródia” segundo Linda Hutcheon, que redefine o termo de forma mais abrangente, como “uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança” (1991, 47).

Linda Hutcheon amplia a significação de paródia a partir da análise da arquitetura pós-moderna, marcada pela reinterpretção crítica ou irônica da arte do passado. A ensaísta assinala ainda que os arquitetos pós-modernos não têm o hábito de utilizar o termo “paródia” para descrever a imitação ironicamente recontextualizada que fazem da produção dos predecessores. Ela atribui esse fato

* Mestranda em Letras (Universidade Estadual de Montes Claros/MG).

à conotação negativa da definição de paródia, historicamente limitada à imitação ridicularizadora. Ocorre que tal definição não cabe mais à arte contemporânea, pois atualmente a paródia dispõe de estratégias que vão da reverência ao escárnio.

Talvez a paródia tenha chegado a ser uma modalidade privilegiada da autorreflexividade formal da pós-modernidade porque sua incorporação paradoxal do passado em suas próprias estruturas muitas vezes aponta para esses contextos ideológicos de maneira um pouco mais óbvia, mais didática, do que as outras formas. A paródia parece oferecer, em relação ao presente e ao passado, uma perspectiva que permite ao artista falar *para* um discurso a partir de *dentro* desse discurso, mas sem ser totalmente recuperado por ele. Por esse motivo, a paródia parece ter se tornado a categoria daquilo que chamei de “ex-cêntrico”, daqueles que são marginalizados por uma ideologia dominante (Hutcheon: 1991, 58).

A protagonista Renata (ex-meretriz), assim como os habitantes do Hotel Novo Mundo (pobre; homossexual; aidético; solteirona; negro) enquadram-se nessa categoria ex-cêntrica. O ex-cêntrico pertence ao off-centro, é o marginal, seja em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia. Marca a diferença numa cultura que se presume monolítica, ou seja, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental.

Esses ex-cêntricos passaram a ter lugar de destaque na arte pós-moderna, marcada pelos questionamentos dos princípios humanistas liberais, tais como valor, ordem, sentido e identidade. Linda Hutcheon assinala que a crescente uniformização da cultura de massa é “uma das forças totalizantes que o pós-moderno existe para desafiar. Desafiar, mas não negar. Mas ele realmente busca afirmar a diferença, e não a identidade homogênea”.

Graças ao desejo de afirmação das diferenças, os ex-cêntricos passam a ser valorizados na arte pós-moderna, e a paródia torna-se sua melhor representante, uma vez que não é interesse do pós-moderno transformar o marginal em um novo centro ou negar esse centro, e sim criar a tensão e produzir o questionamento. Isso confirma a assertiva de Linda Hutcheon (1991, 28) de que em certo sentido a paródia é a forma pós-moderna por excelência, tendo em vista que, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo que parodia.

Então, o que se pretende neste artigo é fazer uma leitura de *Hotel Novo Mundo* a partir da perspectiva do ex-cêntrico, acentuando-se o caráter paródico da narrativa, que, ao usar e abusar dos princípios do cânone, evidencia os questionamentos pós-modernos sobre os pressupostos do humanismo liberal, ao mesmo tempo que revela as contradições e complexidades da pós-modernidade.

Em relação ao método crítico utilizado, é tão “anfíbio” quanto a produção artística contemporânea. Nesse sentido, pensamos em Silviano Santiago, que, ao descrever a literatura anfíbia, assinala que “a atividade artística do escritor não se descola da sua influência política; a influência da política sobre o cidadão não se descola da sua atividade artística” (2004, 66).

Sendo assim, a análise de um romance de nossa época não pode se restringir a um aspecto específico, fazendo-se estetizadora ou engajada. Como postula Linda Hutcheon, “tanto a arte como a teoria a respeito da arte (e da cultura) devem fazer parte de uma poética do pós-moderno” (1991, 32), que se caracteriza pela habilidade de articular sobreposições de interesses. Portanto, o método anfíbio, que abrange a heterogeneidade pós-moderna, colocando em xeque uma crítica unificada e unilateral, é o recomendável à análise que nos cabe fazer.

A narrativa de *Hotel Novo Mundo* é trazida ao leitor pelo olhar ex-cêntrico de Renata, cuja contundente afirmação inicial parece negada ao longo do romance, que se nutre exatamente das conversas da protagonista com os demais moradores do hotel. De acordo com Linda Hutcheon, uma consequência da ampla indagação pós-moderna sobre a natureza da subjetividade é o frequente desafio às noções tradicionais de perspectiva:

Já não se presume que o indivíduo perceptor seja uma entidade coerente, geradora de significados. Na ficção os narradores passam a ser perturbadoramente múltiplos e difíceis de localizar [...] ou deliberadamente provisórios e limitados – muitas vezes enfraquecendo sua própria onisciência aparente (1991, 29).

Renata se mostra narradora ao abrir o texto em primeira pessoa com uma afirmação sobre sua personalidade: “Detesto conversar com estranhos, todo mundo sabe disso, menos esse cara que sentou ao meu lado” (p. 11). A partir daí, o leitor acompanha uma conversa insossa de avião entre ela e seu companheiro de viagem, Divino, e fica sabendo mais sobre a protagonista: “Acabo de me separar” (p. 13). Renata acaba se hospedando no mesmo hotel precário que Divino, o espaço em que se passará o romance.

Assim configurada, Renata parece encarnar a narradora clássica. De acordo com Walter Benjamin, os narradores gostam de começar sua história “com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica” (1994, 205). Sendo assim, espera-se que Renata apresente a história de sua vida, possibilitando ao leitor percebê-la perplexa. Afinal, Benjamin assinala que escrever um romance significa, na descrição

de uma vida humana, “levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive” (p. 201).

Todavia, em uma leitura atenta, logo se percebe a complexidade e o caráter fragmentário da narrativa pós-moderna. Os fatos narrados não aconteceram no passado, mas se desenrolam conforme Renata entra em contato com os outros personagens; e é a vida desses personagens marginalizados que se torna o foco da história. A vida de Renata é apresentada em fragmentos sem ordem cronológica. Conhecem-se primeiro episódios de sua vida a partir do momento em que encontra César e, no fim do romance, sua história a partir da infância. Ressalte-se ainda que, à medida que o enredo se desenvolve, a narradora personagem demonstra graus de onisciência que não condizem com sua especificidade, como nos seguintes trechos:

Às treze horas em ponto Jurema ligou para Divino, combinando o almoço. Ela trabalha no ambulatório da Beneficência Portuguesa como auxiliar de enfermagem. Era só subir a Fernão Cardim e estava na agência do Divino. Quando chegou na Paulista, seu coração acelerou. Não pelo esforço físico, ela subia esse trecho todo dia sem dificuldade, mas pela emoção do encontro. “A sós, finalmente”. Ela amava tanto esse homem, há tanto tempo que atribuiu a vinda de Divino para São Paulo a um milagre de Nossa Senhora Aparecida (p. 38).

Enquanto isso, no Rio de Janeiro, pelo interfone, o porteiro do edifício perguntava se o doutor César podia subir. Margô estranhou (p. 75).

Passagens assim não poderiam ser narradas por uma narradora personagem, mas por um narrador onisciente. Em *O foco narrativo*, ao analisar os tipos de narradores estabelecidos por Norman Friedman, Ligia Chiappini Moraes Leite afirma que “o narrador, personagem central, não tem acesso ao estado mental das demais personagens”, sua narração parte de “um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos” (1985, 12-3).

Renata não poderia saber que o coração de Jurema acelerou, ainda mais que a causa da aceleração não fora o esforço físico, mas a emoção do encontro. Também não tinha acesso ao que Jurema pensava naquele momento - “A sós, finalmente” - ou que ela atribuía a ida de Divino para São Paulo a um milagre de Nossa Senhora Aparecida. Além disso, do centro fixo em que se encontrava, Renata jamais poderia saber o que se passava no Rio de Janeiro ou o estado mental de Margô.

Essa forma de narrar caracteriza o narrador onisciente intruso, cujo ponto de vista está “além dos limites de tempo e espaço” (Leite: 1985, 8) e que é capaz de tecer comentários a respeito do estado mental e dos sentimentos dos demais personagens. Desse modo, confirma-se a alegação de Linda Hutcheon sobre a multiplicidade e dificuldade de localização do narrador na arte pós-moderna. Em *Hotel Novo Mundo* há a narradora, personagem central, Renata, mas também uma outra narradora, que se mostra onisciente e intrusa, descrevendo acontecimentos fora da perspectiva da protagonista.

Posto isso, faz-se necessária agora a análise da personagem Renata, a fim de se comprovar que sua condição contraditória é apenas aparente. Renata é uma *flâneuse* pós-moderna, mais

próxima do *flâneur* de Poe do que do *flâneur* de Baudelaire. Segundo Walter Benjamin, “para Poe, o *flâneur* é acima de tudo alguém que não se sente seguro em sua própria sociedade. Por isso busca a multidão” (1989, 45).

Renata acaba de se divorciar do rico e influente advogado César, que ela sabe vigiar seus passos. Apesar das idas e vindas, dessa vez ela está determinada a não perdôá-lo. Precisa ir para um lugar onde ele não possa encontrá-la, longe o suficiente também para que ela não tenha a tentação de procurá-lo. O Hotel Novo Mundo se revela o lugar ideal.

Benjamin postula que “a multidão não é apenas o mais novo refúgio do proscrito; é também o mais novo entorpecente do abandonado. O *flâneur* é um abandonado na multidão” (1989, 51). Renata se refugia na pequena multidão do espaço marginal, do Hotel Novo Mundo. Durante sua *flâneurie*, assim como no conto de Poe “O homem da multidão” – em que o convalescente protagonista, intrigado por um misterioso velho, sente o ímpeto de segui-lo e desvendar seus segredos (s/d, 163-90) –, Renata, tentando se recuperar de um malfadado casamento, quiçá malfadada vida, segue os habitantes do “novo mundo”, desvendando seus mistérios, conhecendo suas histórias.

Veem-se logo algumas diferenças significativas entre o *flâneur* moderno do século XIX e essa *flâneuse* pós-moderna do século XXI, a principiar-se pelo fato de ser uma *flâneuse* e não um *flâneur*. Sérgio Roberto Massagli resume uma descrição de *flâneur* feita por volta de 1808, presente em um artigo de Elizabeth Wilson:

O *flanêur* é um *gentleman* que passa a maior parte de seu dia a vagar pelas ruas, observando o espetáculo urbano – as modas, as

lojas, as construções, as novidades e as atrações. Seus meios de vida são invisíveis, ficando a sugestão de uma riqueza particular, porém sem a presença da responsabilidade familiar ou gerencial dessa riqueza. Seus interesses são primordialmente estéticos e frequenta cafés e restaurantes onde atores, escritores e artistas se encontram. Entretanto, parte do espetáculo urbano lhe é oferecido pelo comportamento das classes baixas (vendedores, soldados, gente da rua) (2008, 57).

A partir do trecho acima, podemos observar nitidamente as semelhanças e diferenças entre a *flâneurie* de Renata e o modelo de *flâneur* tradicional. Primeiramente, Renata não é um *gentleman*, nem mesmo uma *lady*, e sim uma personagem ex-cêntrica, uma garota de programa que por algum tempo viveu como burguesa: “Tive tudo na mão nos últimos dez anos sem precisar pagar nada por isso” (p. 40). Entretanto, ainda que no presente viva em um mundo marginal, mantém os hábitos burgueses da desatenção aos gastos: “saí pra dar uma volta. Eu queria ver gente, olhar vitrines, fazer umas comprinhas. Velhos hábitos que persistem” (p. 23); e da ociosidade: “Fiquei assustada com o tanto de gente que havia nas lojas, nas galerias, em volta dos camelôs. Eu era a única desocupada atrapalhando a passagem das pessoas de bem” (p. 55).

Pode-se notar que essas duas qualidades, riqueza particular e ócio, são fundamentais para o exercício da *flâneurie* e permanecem na *flâneuse* pós-moderna. Como Renata poderia perseguir seus “velhos” misteriosos na multidão se não dispusesse de tempo para isso, ou se tivesse de se preocupar com questões cotidianas, como responsabilidade familiar e gerenciamento de recursos?

O que diferencia a *flâneurie* de Renata é seu interesse primordial não incidir sobre questões estéticas e cafés elegantes, como

o do *flâneur* tradicional, mas sobre problemas sociais. O espetáculo dos marginalizados da sociedade é o que o olhar detetivesco de Renata procura evidenciar. Para essa *flâneuse*, a pluralidade pós-moderna, os ex-cêntricos, é que formam um espetáculo instigante. Os “velhos” que lhe interessam e a partir dos quais seu olhar constrói a narrativa são explicitados durante uma prece em que se destaca a ironia da paródia pós-moderna:

Me ajoelhei no último banco e pedi que Deus tivesse piedade das meninhas loiras e pobres que têm defeito no coração e dos menininhos negros e pobres que precisam tirar um rim; que Ele desse forças para as mães que dormem encolhidas na poltrona velando por seus filhos pobres e doentes; que cuidasse com carinho dos veados que adoecem por amor, especialmente os figurinistas, e também dos pais de santo que nada sabem do futuro, mas decifram o presente como ninguém; que cobrisse de bênçãos as donas dos hotéis baratos que cuidam dos hóspedes como se fossem seus filhos e seus maridos, os reis da selva, especialmente os que tocam piano; que Maria, sua mãe, console o coração das mulheres que dedicam a vida ao amor de um único homem que não as merece; que o Altíssimo ilumine os caminhos de quem tem divino no nome e perdoe os césares que têm rei na barriga e acham que podem tudo; finalmente que a graça do Espírito Santo recaia sobre as prostitutas e ex-prostitutas, pra que elas entrem no reino do céu, amém (p. 89).

Silviano Santiago afirma que na narrativa pós-moderna “a figura do narrador passa a ser basicamente a de quem se interessa pelo outro (e não por si) e se afirma pelo *olhar* que lança ao seu redor, acompanhando seres, fatos e incidentes (e não por um olhar introspectivo que cata experiências vividas no passado)” (1989).

Renata não se contradiz ao declarar no início que detesta conversar com estranhos, pois seu interesse verdadeiro não é conversar sobre si, voltando um olhar introspectivo sobre suas experiências. Essa primeira afirmação evidencia que, mais que conversar, Renata irá ouvir, ou seja, a narrativa se fundamentará em seu olhar sobre o outro.

Tal qual a descrição de Santiago sobre o narrador pós-moderno, Renata se subtrai da ação narrada, criando um espaço para a ficção dramatizar as experiências daqueles que ela observa, seres ex-cêntricos, desprovidos de palavra. Santiago acrescenta: “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” (1989). Ao dar fala ao outro, Renata acaba dando fala a si, e de modo indireto é construída à medida que seu olhar desenvolve parodicamente a narrativa.

Se a paródia é o principal instrumento de expressão dos ex-cêntricos, não é estranho que seja paródica uma narrativa construída pelo olhar de uma narradora pós-moderna, ex-cêntrica, em um espaço off-centro. A paródia que principia nos nomes dos personagens se estende à localização do Hotel Novo Mundo, no centro da cidade de São Paulo. Ela possibilita que a narrativa desafie a tradição canônica do romance a partir de seu próprio interior, do mesmo modo como o marginal Hotel Novo Mundo se localiza no centro da cidade. A presença do hotel nesse lugar não cria uma tensão social, tendo em vista que o centro de São Paulo tornou-se um lugar marginalizado - a tensão é estética e encontra-se na carga semântica do vocábulo “centro”.

De acordo com Linda Hutcheon,

o romance pós-moderno questiona toda aquela série de conceitos inter-relacionados que acabaram se associando ao que chamamos, por conveniência, de humanismo liberal: autonomia, transcendência, certeza, autoridade, unidade, totalização, sistema, universalização, centro, continuidade, teleologia, fechamento, hierarquia, homogeneidade, exclusividade, origem. No entanto, conforme tentei mostrar, questionar esses conceitos não significa negá-los (1991, 84).

A arte pós-moderna questiona a ideia de textos fechados e acabados, portadores de verdades únicas e eternas. Entretanto, o que se percebe em *Hotel Novo Mundo* é um anseio desmesurado pelo fechamento dos sentidos da linguagem. Há uma relação ressoante entre as palavras e o enredo, a fim de que haja um total fechamento do significado, de modo que o vocábulo prenuncie e ao mesmo tempo sedimente, tal como em: Renata/Renascimento da protagonista; Hotel Novo Mundo/Novo Mundo para Renata; César/Poder e influência de um imperador; entre outros.

Destaca-se, além disso, a interessante ressonância que o número sete tem com o significado do todo da narrativa. O romance se divide em sete capítulos, representando os sete dias da semana. Conforme descrito no *Dicionário de símbolos*, “o sete indica o sentido de uma mudança depois de um ciclo concluído e de uma renovação positiva” (Chevalier; Gheerbrant: 2009, 286). Sendo assim, o número sete está diretamente relacionado à mudança pela qual passará a vida de Renata. São os sete dias da semana de seu renascimento.

O número sete é também indicador de todos os conjuntos perfeitos. Chevalier e Gheerbrant assinalam que “o sete designa

a totalidade das ordens planetárias e angélicas, a totalidade das moradas celestes, a totalidade da ordem moral, a totalidade das energias”, acrescentando que os egípcios o consideravam o “símbolo da vida eterna. Simboliza um ciclo completo, uma perfeição dinâmica” (p. 826). Visto desse modo, o sete designa todos aqueles conceitos associados ao humanismo liberal – perfeição, completude, totalidade, eternidade –, que o pós-modernismo colocou em xeque. No entanto, o sete é o principal paradigma sobre o qual *Hotel Novo Mundo*, romance pós-moderno, é construído.

Ainda que a narradora seja pós-moderna e a narrativa se construa de forma fragmentada, o desfecho do romance é intrigante e inesperado, indo de encontro ao projeto pós-moderno, tendo em vista que “entre as muitas coisas contestadas pela intertextualidade pós-moderna estão o fechamento e o sentido único e centralizado” (Hutcheon: 1991, 28). O final confirma a supremacia da significação do sete sobre o todo da narrativa, atribuindo-lhe exatamente um sentido único e centralizado.

O sete indica “a conclusão do mundo e a plenitude dos tempos” (Chevalier; Gheerbrant: 2009, 828), é o símbolo do homem perfeito. A conclusão do romance é como a conclusão de um ciclo perfeito, sem qualquer tensão ou confronto. Renata volta ao seu apartamento no Rio de Janeiro para pedir por seus direitos, os quais César prontamente assegura. Ele regressara para Margô, encerrando seu ciclo, e Renata volta para o Hotel Novo Mundo, para ficar com seu “homem perfeito”, Divino. Um final absurdamente canônico e fechado para uma obra pós-moderna, uma vez que Linda Hutcheon afirma que

as estruturas de fechamento narrativo do século XIX (morte, casamento; conclusões ordenadas) são minadas por esses epílogos pós-modernos que colocam em evidência a maneira como, enquanto autores e leitores, nós *produzimos* o fechamento (1991, 86).

Contudo, aquilo que aparentemente nega a pós-modernidade é exatamente o que a evidencia, na medida que se levanta o questionamento dos conceitos do humanismo liberal, mas sem negá-los. Ademais, o uso da estrutura canônica de sentido único e fechamento narrativo deixa clara a construção paródica do texto, afinal a paródia não tenciona destruir o passado, e sim reiterá-lo ao mesmo tempo que o questiona.

Sendo assim, o final nada óbvio atua dentro do sistema canônico para subvertê-lo, em um movimento paródico que evidencia as contradições e questionamentos da pós-modernidade, evidentes em uma narrativa ex-cêntrica. Segundo Linda Hutcheon, “o centro pode não permanecer, mas ainda é uma atraente ficção de ordem e unidade que a arte e a teoria pós-modernas continuam a explorar e subverter” (1991, 88).

Pode-se observar claramente em *Hotel Novo Mundo* a tensão do ex-cêntrico, do off-centro, inevitavelmente identificado com o almejado centro – que lhe é negado –, a partir da simbólica presença de um hotel marginal no coração da cidade. Ao mesmo tempo que o olhar da narradora constrói o texto dos ex-cêntricos, cujas palavras haviam sido negadas, a ex-prostituta Renata termina por querer o centro de uma relação segura com seu novo amado. O final feliz se torna o cerne da tensão pós-moderna no romance.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rounet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 197-221.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain et al. *Dicionário de símbolos*. Coordenação de Carlos Süssekind. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 23ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LEITE, Ivana Arruda. *Hotel Novo Mundo*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *Excertos de O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: Ática, 1985. Disponível em: http://www.ufrgs.br/proin/versao_1/foco/index.html. Acesso em: 26 jan. 2011.
- MASSAGLI, Sérgio Roberto. “Homem da multidão e o flâneur no conto ‘O homem da Multidão’, de Edgar Allan Poe”. In: *Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários*, v. 12, pp. 55-65, jun. 2008. Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol12/TRvol12f.pdf. Acesso em: 28 jan. 2011.
- POE, Edgar Allan. “O homem da multidão”. In: _____. *Os melhores contos de Edgar Allan Poe*. Círculo do Livro. Disponível em: http://www.ufrgs.br/proin/versao_2/poe/index81.html. Acesso em: 15 jan. 2011.

SANTIAGO, Silvano. "O narrador pós-moderno". In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 38-52. Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/literaria/narrador.html>. Acesso em: 20 jan. 2011.

_____. "Uma literatura anfíbia". In: _____. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, pp. 64-73.

Antonio Carlos Secchin e os sopros vários de um só vento

Rafael Mendes*

Em *Todos os ventos* (2002), vislumbramos o Antonio Carlos Secchin poeta, segundo o próprio, já um tanto oculto diante da efígie do professor, do crítico, do ensaísta, do “imortal”. Conforme ele próprio afirmou em entrevista a Ricardo Vieira Lima, “é provável que muitos nem tenham ouvido falar de minha experiência poética” (In: Bastos, 2007, 23).

Ainda assim, é um poeta de tom frequentemente ensaístico, o que, antes de ser apontável como defeito, é uma solução – consciente – para realizar o convívio harmônico entre poesia e academia, propriedades nele indissociáveis: “procurei desenvolver uma escrita em que o discurso crítico fosse poroso ao poético, e vice-versa” (p. 23). Outro ponto de forte diálogo na obra de Secchin seriam as vertentes literárias, permitindo a interrelação entre fatores tradicionalistas e modernos, fazendo uso ora de uns, ora de outros – às vezes, utilizando-os em criativas concomitâncias, conduzindo o encontro entre todos os ventos. Apesar da profusão de estilos, o autor não tem a intenção egocêntrica de encaminhar o leitor a algum lugar – mas talvez justamente fazê-lo levitar por algum não-lugar onde a poesia é livre. Nas palavras de Alfredo Bosi, presentes no texto de orelha de *Todos os ventos*, Secchin apresenta

* Graduando em Letras (UFRJ).

“uma dicção que é paradoxalmente saturada de vertentes estilísticas e desenvolvamente pessoal”.

Até então publicada em tiragens pequenas ou por editoras de pouca distribuição, a obra de Secchin acaba por ter, paradoxalmente, em *Todos os ventos* uma “estreia” e uma reunião da “obra completa”, como define o próprio autor. De fato, o volume congrega os livros *Ária de estação* (1973), *Elementos* (1983) e *Diga-se de passagem* (1988), acrescidos do homônimo inédito *Todos os ventos* (2002), de uma seção de poemas *Dispersos*, datados de 1974 a 1982, e outra de *Aforismos*, um conjunto de máximas pinçadas das coletâneas crítico-ensaísticas *Poesia e desordem* (1996) e *Escritos sobre poesia & alguma ficção* (2003).

Ária de estação, seu primeiro título – e último, na organização retroativa de *Todos os ventos* –, se inicia tematicamente como um canto a uma época, a infância; as três primeiras composições, “Tempo: saída e entrada”, “Inventário” e “Infância”, têm como matéria poética essa estação da vida humana. O livro como um todo, enquanto inaugural, simboliza a infância poética do Antonio Carlos, mas já prenuncia internamente a sua maturação. O poema que abre esse primeiro livro (e, portanto, a obra toda), “Tempo: saída e entrada”, ainda que trate dessa fase primaveril da vida, avisa que já “dentro da criança / o outono dançava” – a estação subsequente à primavera. Revela, também, desde o título, o caráter transitório de uma estação; configura-se, portanto, como apenas a entrada de um tempo e já a previsão da saída. Imediatamente após a tríade infante, temos “Aviso”, seis versos que tratam friamente do término de um noivado – o fim de uma etapa da vida que está bem além da infância, denotando um possível salto de maturidade, mas é ainda um processo evolutivo e, como tal, necessita de parâmetros. Nesse sentido,

vêm em sequência “A João Cabral” e “A Fernando Pessoa”, poemas-homenagem a figuras que não devem ser entendidas como modelos diretos, mas como motivações do pensar poético. Pode-se acrescentar, enquanto modelo, a plasticidade e irregularidade modernista, a partir das quais Secchin já trabalhava as maleabilidades do verso, caso exemplarmente ilustrado por “Itinerário de Maria”, todo composto de quebras – não só as sintáticas do *enjambement*, mas também as morfêmicas: “amalg / amada / palma / em cal / maria”. Todos os poemas, aliás, se constituem dos modernos versos livres, que convivem bem com temáticas líricas, como em “Cantiga”, “Busca” e “O meu corpo se entrelaça”. Encerra o livro o “Poema do infante”, retomando a temática primeira e deslocado talvez para recordar que ainda se trata da mesma estação. Mas já não é a mesma infância; através de um *continuum* de adensamento poético, detecta-se nesse derradeiro infante a puberdade.

Os poemas *Dispersos*, intermédios entre *Ária de estação* e *Elementos*, ainda que não constituam volume próprio, têm sua importância quando se verifica o início das formas regulares na obra de Secchin, ainda que coexistam em determinados poemas rimas soantes, toantes e não rimas, como em “Linguagens” – um dos sonetos primeiros da obra, ao lado de “Soneto das luzes”, sendo este de maior rigor nas rimas. “Linguagens” é um dos exemplos mais bem acabados de metalinguagem e isomorfia, recursos muito cultivados ao longo da constelação poética de Antonio Carlos Secchin.

Elementos, segundo livro do poeta, é denso, lírico e rico, tanto em imagens quanto em reflexões. A criatividade linguística é bastante explorada, gerando adjetivações, símiles e metáforas inovadores e surpreendentes. As quatro partes que o integram –

correspondentes a Ar, Fogo, Terra e Água – são todas explicitamente metalinguísticas, alternando o foco entre a poesia e o poeta, como se estes fossem forjados a partir dos quatro elementais poeticamente construídos, e o contrário também: “O ar ancora no vazio. / Como preencher / seu signo precário?”; “Toda linguagem / é vertigem, / farsa, verso fingido / no desígnio do signo / que me cria, ao criá-lo”. Cada elemento, pode-se dizer, constitui na verdade um poema dividido em pequenos cantos. Afinal, ao longo de *Todos os ventos*, a cada poema corresponde uma dedicatória. No livro em questão, somam quatro, que se distribuem apenas sob os títulos dos elementos, reforçando a ideia de unidade em cada um.

Outra paridade entre eles, que reforça a compreensão de Elementos como um todo complexo – já sugerida pela acepção partitiva do vocábulo “elemento” – é a estrutura formal dos cantos que os compõem: todos apresentam seis cantos de forma irregular, sendo os primeiros mais curtos, gradativamente crescendo para os últimos, enfim formando blocos maciços – à exceção de “Ar”, mais leve que os demais. Este elemento se faz de maneira peculiar: os dez versos do primeiro canto, imagem por imagem, são retomados nos cinco cantos seguintes, constituindo-os. Seria um poema reinventado cinco vezes, destacando sempre uma nova nuance. “No princípio do precipício / meu início”. Assim começa “Fogo”, aquele elemento que paira entre um fim e um novo começo, um processo transformador.

Os três primeiros cantos parecem imagetivamente crepitar, com seus versos de diferentes extensões, mas o quarto e o quinto já formam no papel uma massa residual, cinzas poéticas de versos de extensões mais próximas, para voltar a crepitar no sexto; o poeta faz “ruínas de linguagem”. “Terra” dialoga explicitamente com

os anteriores e com o próximo: “Entre o dentro e o fora / falar / me ancora” e “O ar ancora no vazio”; “O que em mim é terra está ruindo” e a noção do fim em “Fogo”; “Falar é tatear o nome do que se afasta” e “e dizer é corroer o que se esquivava, reter na letra a cicatriz do som vazio”. “Terra” é o poema em que há a maior preocupação em definir, enraizar o falar, o viver, os deuses. “Água” vem atrelado à ideia do eterno transcorrer, da passagem que nunca termina de passar. Chega a sugerir uma didática da passagem das águas, metaforicamente a sugestão de uma maior atenção às minúcias do mundo para compreender o todo, servindo para o próprio *Elementos*: “Se o largo mar já navega em água imensa, / em curtos rios ele aprende o seu impulso”.

Após dois livros publicados e agora diante de um terceiro, *Diga-se de passagem*, o poeta é já Antonio Carlos Secchin, não mais o infante poético Antonio Carlos; foi alçado agora à vida adulta. Esta também é, porém, apenas passagem para a maturidade que ainda virá. Esse terceiro livro é essencialmente passageiro, sendo o mais breve de toda a obra – consta apenas de oito poemas. Corrobora, porém, a predileção de Secchin pela qualidade frente à abundância numérica. Inversamente proporcional a essa míngua quantitativa será a força da ironia e do ludismo com seguro despojamento, além da presença de traços histórico-literários e elementos que a tradição consideraria apoéticos.

À margem disso tudo estão “Margem”, um melancólico poema sobre a perda amorosa, e “Cintilações do mal...”, de tom tão soturno quanto o anterior; a palavra “morte” aparece no último verso de ambos. O texto de abertura, “Biografia”, por sua vez, trata de um nascimento – de um poema, ricamente isomórfico, feito em redondilha maior, exceto nos versos em que o poema-criança faz

birra: “e perverso me contradiz / insuportavelmente” e “o pedaço duro do grito”, com oito, seis e oito sílabas, respectivamente.

“Remorso” e “Notícia do poeta”, consecutivos, dialogam; o primeiro critica metonimicamente os parnasianos na figura de um dos mais exemplares, Alberto de Oliveira, pela obsessão das amarras criativas: “A poesia está morta. / Discretamente, / A. de Oliveira volta ao local do crime”; o segundo conta a morte real de Marcelo Gama, um poeta simbolista pouco conhecido – espécie de solidariedade cuja evidência, se não é tão amiúde no Secchin poeta, certamente o é no professor -, e é construído de tal maneira que parece ser de fato um “Poema tirado de uma notícia de jornal”, em claro diálogo com Bandeira. Voltando à relação com “Remorso”, o verso final sugere outro crime parnasiano – não o assassinato do poeta simbolista, mas do Simbolismo: “Em torno do corpo, / policiais e parnasianos se entreolham, assustados”.

Um ineditamente explícito vigor sexual se faz presente nos poemas “Mulher nascida de meu sopro” – curiosa e ambígua ode a uma boneca inflável – e “Sete anos de pastor”, único soneto do conjunto, todo em decassílabos, contrastando com os versos livres do livro e revelando o convívio entre críticas e um gosto comum ao parnaso. “Ou”, a meio caminho da métrica regular, tem versos polimétricos associados isomorficamente à temática, em que concorrem submissão e independência amorosas.

Atando os extremos, temos *Todos os ventos* como imagem da completude do poeta frente à partitividade de estação da profética *Ária* ou dos *Elementos*. Explicita-se também, permitida pela maturidade, a presença do ensaísta no poeta, agora, portanto, pleno, de tal modo que há uma seção – “Artes” – destinada apenas à metapoesia que abriga dois poemas para Álvares de Azevedo,

além da primorosa sagacidade de “Trio”, homenagem crítica ao parnaso que dialoga com “Remorso”, de *Diga-se de passagem*. Destaca-se ainda “Colóquio”, com admiráveis considerações sobre a frivolidade do pedantismo acadêmico, seja na defesa das formas livres ou fixas; de qualquer amarra temática ou discursiva.

Dos poemas de “Artes”, seis contêm métrica regular, denotando maior apreço por esta forma – declarado abertamente na próxima seção, “Dez sonetos da circunstância”, na maioria, de atmosfera melancólica e retrospectiva, reconhecendo sua maturidade: “O menino se admira no retrato / e vê-se velho ao ver-se novo na moldura”; “bem-vindos sejam os meus cinquenta anos”.

Em seguida, a seção “Variações para um corpo” traz poemas extremamente distintos, pela variedade líquida de formas irregulares e convergentes pelo lirismo amalgamado ao cotidiano. “Noturno” consegue ainda agregar com maestria um toque social. A seção derradeira é “Primeiras pessoas”, série intimista e autobiográfica em que cabe a dedicatória a seus familiares.

Com ares analíticos do homem – “Sagitário” e “Confessionário” –, descritivos do poeta-ensaísta – “Repente” e “Autoria” –, homenageantes da família – “Reunião” –, retrospectivos do menino – “Paisagem” – e vislumbrantes do futuro – o “posfácio” em “Concorde com Freud” e o “confortavelmente morto” em “Banquete” –, vai-se cosendo o “tecido polifônico” que, para Alfredo Bosi, é a obra de Secchin, mas é antes o próprio, constituído de todos estes ares dinamicamente interrelacionados – ventos. Corroborando a perenidade destes, o poema final da última seção do livro mais recente, subsequente a dois poemas tão secamente fatalistas, é “Luz”; seus versos, com incisivos monossílabos tônicos, permitem o eterno recomeço inerente ao poeta: “no sol / que há / em mim”.

Todos os ventos representa o documento oficial de consagração da maturidade do poeta, cujas complexidade e notoriedade adquiridas sintetizam-se na simplicidade de poder ser só Secchin, tal e qual Pessoa, Cabral, Drummond, Bilac, Bandeira, Gullar.

Na capa de *Todos os ventos*, projeto de Victor Burton sobre desenho de Guilherme Secchin, vemos um grupo de mulheres em vestidos de várias cores e tons suaves que parecem surpreendidas por uma mudança climática inesperada – estão todas recolhendo suas respectivas mantas (talvez as toalhas de um tranquilo piquenique à beira-mar) e retirando-se da cena, enquanto uma nebulosidade tanto cromaticamente sutil quanto fantasmagórica se forma acima delas até pouco abaixo da metade da cena, completa, daí para cima, pela candura do nada. Uma imagem potencialmente bucólica, porém importunada por um movimento inquietante.

É curioso, entretanto, que as mantas das moças esvoacem e quase voem, enquanto seus chapéus, presentes em quase todas as cabeças, permaneçam onde estão sem esforço; nenhuma delas parece se preocupar com esse item, também tão volante e leve. O que se tem é, no máximo, a posição ambígua da mão direita da única moça que se vê frontalmente – posição, a rigor, mais esclarecedora. Outro indício particularizante é a presença de apenas um chapéu no chão e duas moças agachadas – as únicas de cabeças descobertas –, como que procurando por algo. Estariam procurando por aquele chapéu? Possuiriam de fato as duas um chapéu próprio? Estão ambas também sem suas mantas e suas mãos não aparecem na cena, compondo uma atmosfera repleta de possibilidades e incertezas. Em contrapartida, transparecem sob as vestes de outras duas mulheres os seios, uma permissão, talvez, dos ventos, colando a roupa ao corpo. Num outro canto, outras duas recolhem juntas uma só manta.

Se assumirmos a possibilidade de paridade entre essas moças e as individualidades poéticas – poemas ou poetas – e os ventos como força-motriz das mesmas – tendências, estilos, contextos etc. –, teremos uma ilustração que sugere a convivência harmoniosa – por vezes solidária – entre formas e poéticas diferentes: algumas mais obscuras, outras mais claras e transparentes; algumas mais próximas da firmeza terrestre, outras mais ligadas à maleabilidade e à errância dos movimentos aéreos; algumas bem acabadas em si, outras ainda em busca de algo que possibilite mudanças futuras. O que se pode afirmar é que a maioria absoluta tem sua individualidade marcadamente indissociável na figura do chapéu – às que aparentemente não os têm, concede-se, pela ambiguidade, o benefício da dúvida da existência de um; outra possibilidade é entender a ausência como indício de transitoriedade.

Todos os poetas e poemas podem ser afetados de alguma forma por todos os ventos, mas não a ponto de se perderem a esmo num vendaval, como um balão, para serem motivados constantemente à não estagnação acomodada, em permanente incômodo dinâmico e ainda no controle de seus movimentos. Assim como o próprio título esvoaça (na mesma direção que as mantas, a propósito), pairando em itálico na atmosfera branca, num quase-ir-se que ainda fica, a imagem das moças, congelada na capa, estará eterna e gerundiamente em movimento, o que se reflete na trajetória poética de Antonio Carlos Secchin, voando e fazendo uso de todos os ventos; antes uma pipa que um balão. E se não há vento, que o poeta corra, puxando sua pipa.

Referências

- BOSI, Alfredo. “Lendo *Todos os ventos*”. In: SECCHIN, Antonio Carlos. *Todos os ventos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. (Texto de orelha).
- SECCHIN, Antonio Carlos. *Todos os ventos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- _____. “Não há mais lugar para a inocência”. Entrevista concedida a Ricardo Vieira Lima. In: BASTOS, Dau (org.). *Papos contemporâneos 1*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2007, pp. 21-35.

“Gordas levitando” sobre o espaço: o conto de Joca Reiners Terron

Samuel Carlos Melo*

A narrativa curta, especialmente o conto, tem tido grande destaque em nossa literatura. Em ensaio denominado “O conto brasileiro do século 21”, publicado em maio de 2010 no jornal literário *Rascunho*, Rinaldo de Fernandes traça alguns aspectos do conto contemporâneo, estabelecendo uma divisão em cinco grandes vertentes: 1) a da violência ou brutalidade no espaço público e urbano; 2) a das relações privadas (na família ou no trabalho); 3) a das narrativas fantásticas (realismo fantástico hispano-americano); 4) a dos relatos rurais, ainda em diálogo com a tradição regionalista; e 5) a das obras metaficcionalis ou de inspiração pós-moderna. Apesar do foco quase exclusivamente temático, o texto de Fernandes mostra-se relevante ao apontar a grande variedade existente na construção dos contos, como também a multiplicidade de autores, o que comprova o bom momento do gênero na literatura nacional.

Exemplos que contribuem para um retrato da atual situação da narrativa breve nacional são as coletâneas de contos organizadas por Luiz Ruffato,¹ o já citado Rinaldo de Fernandes² e Nelson de

* Mestrando em Letras (UFMS).

¹ 25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira e Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira, ambas de 2005.

² Contos cruéis (2006).

Oliveira.³ Destaquem-se as antologias de Nelson de Oliveira para o prosseguimento desta análise.

Apesar de toda a polêmica em torno das antologias *Geração 90*, decorrência do perigo inerente a todo recorte, o mérito das coletâneas de contos de Nelson de Oliveira está principalmente em sua contribuição para um mapeamento da produção iniciada nos anos noventa. Essas antologias consistem na reunião de contos inéditos, produzidos exclusivamente para esses projetos, de escritores que estrearam na última década do século XX. Na primeira antologia, *Manuscritos de computador*, Nelson de Oliveira traz dezessete escritores que, segundo ele, publicaram “o que de melhor se leu no final do século XX” (p. 9), numa reunião de textos em que se preocupou apenas com a variedade dos tipos. Já em *Os transgressores*, o recorte é mais específico: assumindo sua afinidade com o experimentalismo influenciado pelas vanguardas europeias, Nelson de Oliveira reúne dezesseis escritores que, além de terem estreado na década de 1990, trazem em seus textos fortes marcas de transgressão. Dentre os dezesseis “transgressores”, um deles é Joca Reiners Terron.

O conto

“Gordas levitando” consiste em uma história aparentemente simples. Tendo como espaço as ruas da grande São Paulo, o conto narra a busca por um escritor desaparecido, José Agrippino de Paula. O narrador, também personagem (anônimo), busca a ajuda de Marçal Aquino, que, segundo ele, é o “melhor repórter policial

³ Geração 90: manuscritos de computador (2001) e Geração 90: os transgressores (2003).

da Zona Oeste, meu chapa” (p. 321). Este informa saber que o escritor se encontra no Embu, município da região metropolitana de São Paulo (Embu das Artes). Depois de o narrador apresentar a Marçal um dossiê repleto de informações sobre Agrippino, os dois seguem para o Embu. Com dois dias de investigação sem sucesso, os dois resolvem voltar à “gigalópole”. Após passarem na casa de Marçal e pegarem “uma bomba de inseticida usada para matar jacapivarés” (p. 324), retornam ao Embu e, finalmente, encontram José Agrippino de Paula e sua “buceta” na testa. Agrippino explica que a “ferida” apareceu durante uma viagem pela África e aceita dar uma entrevista sobre os fatos, se eles pagarem uma pizza de “mussarela de caitetu”. Porém, ao chegar a pizza, o entregador pula para dentro da “buceta” na testa de Agrippino. Ao ver a cena, a dupla de “investigadores” foge de volta para São Paulo, enquanto Agrippino incha até explodir.

As sete páginas que compõem o conto são distribuídas em cinco partes (que também podem ser consideradas como episódios), construção comum em textos influenciados pelas vanguardas (*Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, é um exemplo). São elas: a primeira, homônima ao conto; a segunda, “Antas meditando”; a terceira, “Jamantas amamentando”; a quarta, “Tafofobia de tatus afobados, tautologia de tatus incautos”; e a quinta, “Budantatuquatis – mutatis mutandis”. O texto é composto por uma linguagem coloquial, sendo frequente o uso de onomatopeias (“brrr”, “flópe”), palavrões (“caralho”, “porra-louquice”, “cusão”) e neologismos (“gigalópole”, referência a São Paulo, “transpapo”, telefone, “jacapivarés”).

“Gordas levitando” é marcado pelo *nonsense*, sendo a busca pelo escritor desaparecido composta por situações absurdas, que

beiram o fantástico, carregando em si ironia e humor negro. Mas é na observação de como o espaço se configura na narrativa, de sua funcionalidade no plano macroestrutural, que se propõe chegar à peculiaridade do conto de Terron.

O espaço

A seguinte afirmação de Manuel da Costa Pinto mostra-se relevante para este estudo:

A ficção brasileira contemporânea está concentrada em solo urbano. E, assim como acontece com as grandes metrópoles, é difícil encontrar um eixo que a defina. Não existe homogeneidade de estilos, no máximo uma afinidade temática – que às vezes pode ser surpreendente. Assim, se os autores da chamada Geração 90 frequentam os mesmos lugares inóspitos que os escritores da periferia – ruas deterioradas, botecos esqualidos, casas traumatizadas pelo desemprego, pela violência e pela loucura –, há uma percepção geral do isolamento e da vulnerabilidade do sujeito moderno (e urbano) (2004, 82).

Partindo desse comentário, retoma-se o que já foi dito: em “Gordas levitando”, o ambiente é urbano, especificamente a capital paulista e sua região circundante. O espaço – a cidade – não é apenas pano de fundo para desenvolvimento das ações, mas também elemento vivo (ameaçador), significativo, em que o isolamento e a vulnerabilidade do sujeito, citados por Costa Pinto, são patentes e ganham um sentido mais amplo, que essa análise tentará iluminar.

São poucos os estudos significativos sobre o espaço. Em *Espaço e romance*, Antonio Dimas (1987) sublinha a pouca atenção dada ao espaço em relação aos outros aspectos do romance. Expõe primeiramente alguns estudos que efetuaram uma observação ilus-

trativa do espaço para, posteriormente, comentar outros que conseguiram se aproximar de uma visão analítico-interpretativa. Entre os últimos inclui o ensaio de Antonio Candido sobre *L'Assommoir* (1877), de Zola, em que o crítico carioca observa os espaços no intuito de extrair significações relevantes para a compreensão da obra, tratando-se, segundo Dimas, de um “exemplo convincente”. Mas, a seu ver, é a contribuição de Osman Lins em *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976) que acaba por oferecer uma tipologia do espaço.

Dentre essas reflexões destacam-se os capítulos IV, V e VI, nos quais Osman Lins cunha conceitos muito relevantes para uma análise das configurações do espaço, dentre eles o de ambientação. Segundo ele, há diferenças consideráveis entre espaço e ambientação. Enquanto o espaço é o local dado, onde transcorre a narrativa, por “*ambientação* entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado *ambiente*” (p. 77; grifos do autor). Assim, define três formas de ambientação: ambientação franca, ambientação reflexa e ambientação dissimulada (oblíqua).

A ambientação franca caracteriza-se pela introdução do ambiente pelo narrador de forma “pura e simples” (p. 79). A ambientação reflexa é a caracterização feita pelo narrador a partir da percepção da personagem, “característica das narrativas na terceira pessoa, atendendo em parte à exigência, proclamada pelo estudioso de Zola, de manter em foco a personagem, evitando uma temática vazia” (p. 82). Já na ambientação dissimulada (oblíqua), a personagem é ativa na caracterização, que pode acontecer por meio dos discursos diretos, indiretos e indiretos livres – “o que a identifica é um enlace entre o espaço e a ação” (p. 83).

A partir da observação dos processos de ambientação utilizados no conto e, por consequência, do espaço que eles engendram, é possível localizar a existência de uma tensão na narrativa. Essa tensão implica um efeito de sentido na macroestrutura do texto que esta análise tentará demonstrar.

Em “Gordas levitando”, é notável o caráter descritivo. O narrador, também personagem, descreve os locais por que passa na busca pelo escritor desaparecido de forma detalhada, chegando a se aproximar dos processos descritivos utilizados em obras realistas e naturalistas. Porém, o que mais chama a atenção é o *nonsense* contido nessas descrições, em que o cotidiano da cidade é permeado por imagens absurdas, causando estranhamento.

Um primeiro exemplo pode ser destacado logo no início do conto, quando, em meio ao trânsito, o narrador observa que o monumento dos bandeirantes estava flutuando (alagamento?):

Contornamos o obelisco depois do lago. Na rotatória, os táxis moviam-se devagar, enquanto os motoristas olhavam pra cima. O Monumento dos Bandeirantes flutuava, a alguns metros do gramado.

– Isso aí tá cada vez mais frequente – falei –, pelo menos uma vez por mês – no rádio rolava *flyin* (p. 321).

Outra cena interessante é a que faz referência ao nome do conto. O narrador observa uma “gorda levitando” após ser expelida do vagão do metrô lotado:

Na pista do Elevado em direção à rodovia, vimos uma gorda levitando. Ela ultrapassou a mureta do lado da minha porta, vinda da calçada lá embaixo. Daí sobrevoou brevemente o engarra-

famento e desapareceu no céu. Acontecia sempre que o metrô lotava. Um dispositivo escolhia a dona mais gorda de cada vagão e a expelia por uma janelinha. Agora o céu devia estar cheio de gordas (p. 322).

Destaquem-se também cenas em que o espaço aparece personificado. Um exemplo pode ser observado quando, após a primeira tentativa de localizar Agrippino no Embu ser frustrada, os “investigadores” retornam à capital:

Dois dias na paquera do lugar e nada. Quer dizer, só antas e formigueiros. Neca de Agrippino.

– E agora?

– À giralópole. E rapidinho.

Retornamos a São Paulo. Da rodovia dava pra ver que o Minhocão fugira de novo e destruía os prédios da Zona Leste (p. 324).

Outro exemplo pode ser destacado de “Budantatuquatis – mutatis mutandis”, última parte do conto, em que as imagens desse tipo se multiplicam. Após fugirem da casa de Agrippino, o narrador comenta:

À toda pela Raposo, a essa altura metamorfoseada numa cauda de raposa, vimos o Agrippino sucessivamente transformar-se em Budanta, Peter Panta, Jesus Sacripanta e atingir muitos quilômetros de altura, dando passos enormes em direção à giralópole. Até estourar, pulverizando bilhões de esporos na atmosfera. Sobrevoando São Paulo, os estádios do Morumbi e do Pacaembu rodopiavam como discos voadores, despejando um exército de pára-quedistas formado por tatus, quatis, cotias e capivaras armadas até os dentes. Enquanto um cardume de piranhas-voadoras gigantes escoltava o edifício Martinelli, outro de bagres assassinos abria caminho para o Copan, cujos alicerces

pisoteavam as pessoas, impedindo-as de fugir, os engarrafamentos ocupando todas as saídas, a revolta dos bichos extintos havia séculos (p. 327).

Apesar de o processo de personificação dotar esses elementos de características humanas, eles permanecem na condição de espaço, pois, como afirma Osman Lins, “a tentativa de humanizar seres inanimados não os subtrai à condição de elementos espaciais” (1976, 71).

Também em “Gordas levitando” tem-se a presença de “tatus”, “quatis”, “cotias”, “capivaras”, “piranhas” e “bagres” em meio à cidade. São figuras que surgem no relato do narrador-personagem durante o deslocamento pelas ruas de São Paulo, contribuindo ainda mais para o *nonsense* do conto.

Logo no início da narrativa tem-se a seguinte cena:

Pela Brasil, vindo dos lados do Jardim América, surgiu um veado. Reduzi a velocidade até a faixa de pedestres, onde parei. O veado ficou no meio-fio, metade do corpo oculto pela vegetação. Seu hálito ofegante parecia uma nuvem prestes a congelar. Atravessei a avenida, trotando vagaroso.

Quando atingiu o outro lado, Marçal comentou: “Belo rabo”. Arrancamos (p. 321).

Nessa cena, o narrador descreve uma espécie de animal muito estranho em meio à metrópole:

Cruzamos a Rio Branco. Na Ipiranga, dentro do matagal da Praça da República, uma jamanta amamentava os biocarros bebês que saíam de seu rabo. Eram lindos paquidermes a diesel.

– Olha que cena pungente, Marçal.

– Não é? (p. 324).

Observe-se mais uma cena:

Passamos na casa de Marçal. Ele guardava lá, num armário cheio de quinquilharias, uma bomba de inseticida usada para matar jacapivarés, bichos medonhos que assolaram a giralópole no início do século. Eram filhotes dos jacarés e capivaras que apareceram no Tietê, acho. Sei lá.

– Devo enfiar isso no cu delas?

– Se deve. Vamos? (p. 324).

Após essa cena, relata-se um churrasco de antas:

No Embu, as antas faziam um churrasco. O cheiro de picanha alastrava-se até Carapicuíba, Itaquaquetuba e Pindamonhangaba.

– Comece pela de óculos, ela tava lendo Hakim Bey da outra vez (p. 324).

No exemplo a seguir, tem-se um tatu em uma cena inusitada:

Ao abrímos a porta, não havia ninguém. Porém a turbomoto tava lá fora, estacionada. Olhei pra baixo e vi um tatu de capacete, a pizza fumegante na mão. Ele então jogou a pizza e pulou sobre a cabeça do Agrippa. Os dois engalfinharam-se, até o tatu começar a enfiar sua cara pontuda na buceta. Puxei-o pelo rabo com toda a força, mas não houve jeito – deslizou buraco adentro – *flópe* – sumiu (p. 327).

Somente ao cotejar o discurso do narrador com o discurso direto (fala das personagens) é que se percebe que esses animais, na verdade, são seres humanos reificados. Sobre isso, Osman Lins afirma:

o espaço no romance, tem sido – ou assim pode entender-se – tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero (1976, 72).

É nessa relação entre o discurso do narrador e a fala das personagens que a tensão no conto começa a se revelar. A princípio, como já pode ser observado nos exemplos acima, o processo de ambientação predominante na narrativa é o reflexo. Apesar de o narrador ser autodiegético, diferindo do tipo de narrador que, segundo Lins, é comum encontrar-se nesse tipo de ambientação (heterodiegético), as personagens são ativas na caracterização desse espaço absurdo. Porém, ao observar a aparente discordância entre discursos, nota-se que outro processo de ambientação exerce importante função na estrutura do conto.

Em “Gordas levitando”, o discurso direto (fala das personagens) e a narração parecem não participar da mesma realidade. De um lado, o narrador e suas descrições absurdas; de outro, os diálogos entre as personagens, que, até por conta de sua extensão, parecem não participar do *nonsense* do narrador. Aparentemente, esses planos se desenvolvem independentemente até o momento em que Agrippino é encontrado, em “Jamantas amamentando”.

Essa relação já pode ser notada nas citações anteriores, todavia é válido citar um trecho em que ela se acentua:

Antas carnívoras do Tamanduateí meditando com os rabos enfiados em formigueiros. Pareciam mais maduras, as Antas Perdidas da Terra do Nunca. Uma delas usava óculos.

- Peter Panta.
- Ahn? (p. 323).

É possível notar no trecho acima que a primeira fala do discurso direto, “Peter Panta”, parece corresponder ao plano do narrador, enquanto a expressão “Ahn?”, da segunda fala, não. Isso evidencia que realmente coexistem dois planos na narrativa. Houve um “descuido” do narrador, como se aquilo que se passasse em sua consciência fosse acidentalmente dito em “voz alta” (discurso direto), o que justifica a incompreensão de Marçal Aquino (“Ahn?”). Fica aparente que o recurso ao humor tem como propósito despertar o leitor para essa possibilidade.

Com isso, tem-se uma ambientação dissimulada (obliqua). É no choque entre o *nonsense* das descrições do narrador e a fala das personagens (discurso direto), avessas ou omissas a esse discurso absurdo, que o verdadeiro espaço do conto se mostra. Trata-se, nos termos de Osman Lins, de um espaço social, composto pelo caos da metrópole (alagamentos, trânsito etc.) e as pessoas que participam dele (como animais, ou seja, numa condição de inferioridade, oprimidas pelos elementos do espaço que, personificados, agem com violência), dissimulado pela síntese resultante do contraste entre os discursos e suas realidades díspares. O exagero do narrador choca-se com as falas em discurso direto, as quais por sua vez mostram-se alheias, em um plano diferente do descrito pelo narrador (que também se divide entre os planos, já que, como também é personagem, tem falas em discurso direto com as características mencionadas).

No entanto, como já foi dito, esses dois planos existem independentemente apenas até José Agrippino de Paula ser encon-

trado. A partir desse momento, discurso do narrador e fala das personagens passam a corresponder, como se o encontro de Agrippino tivesse possibilitado sua união ou como se Agrippino fosse o ponto de encontro. Assim, a busca pelo escritor desaparecido ocorre não só pelas personagens, mas pela própria estrutura do conto.

José Agrippino de Paula, com sua “buceta na testa”, é um imã, atraindo tudo para si e para o Embu. Ao ser encontrado cercado por “antas” e questionado sobre como elas o encontraram, explica: “– Porra, como cê acha? Por causa desse maldito cheiro de buceta, que mais?” (p. 325). Também exemplo dessa atração é o final do texto, quando, ao chegar a pizza que haviam pedido, o entregador, sem explicação nenhuma, pula para dentro da “buceta na testa” de Agrippino, provocando a sua “explosão”.

Considerando esse movimento existente no texto, em que não só personagens buscam o escritor desaparecido, mas a própria estrutura do texto o procura, a figura de Agrippino mostra-se chave a qualquer interpretação. A personagem faz referência ao escritor José Agrippino de Paula, criador de *PanAmérica* (1967), obra fundamental para a Tropicália e que, segundo Nelson de Oliveira (2003), figura entre as influências clássicas da biblioteca básica dos “transgressores” de 90. Com isso, é possível observar a presença no conto de um processo de metaliteratura, ou metaficção, em que, metaforicamente, a busca por Agrippino é também a busca pela tradição, por aquilo para o que a ficção contemporânea está apontando, como observa Luís Fernando Prado Telles, em artigo denominado “*PanAmérica* de José Agrippino de Paula: tendências, recusas e retomadas da ficção brasileira contemporânea”:

Joca Terron conta o desenrolar dessa busca, em “Gordas levantando”, justamente ao estilo da obra daquele que é o procurado em

seu conto. Assim, se é que a procura retratada nesse conto pode servir como metáfora, talvez esta possa funcionar como pista para um dos sentidos para o qual aponta a ficção contemporânea brasileira (2004, 15).

Destaque-se também que José Agrippino de Paula e Marçal Aquino, companheiro do narrador na busca pelo escritor desaparecido, são os únicos personagens com nomes revelados. Ambos os personagens fazem referência a indivíduos reais, ou seja, pertencentes ao “não texto”, sendo que Marçal Aquino é escritor, jornalista e roteirista de cinema. O choque entre as personagens e seus referentes no mundo contribui para a tensão do texto. Sua presença pode estimular (ou até ludibriar) o leitor a inferir que o narrador – que também é personagem, porém anônimo – se refere também a alguém exterior à narrativa, como o autor do conto. Por todo o texto, essa relação entre as personagens produz um efeito de ambiguidade, comum em narrativas modernas.

Retomando os dois planos

A literatura contemporânea, no caso, a brasileira, tem se mostrado um campo muito diverso. A narrativa curta, especialmente o conto, tem tido muito destaque, com a existência de um considerável número de coletâneas que, por mais controversas que sejam pelo seu critério de reunião de textos, contribuem para seu registro e, como as coletâneas de Nelson de Oliveira, possibilitam um mapa da produção nacional. E é em meio a essa multiplicidade de textos que se tem o mato-grossense Joca Reiners Terron.

Escolhido por Nelson de Oliveira para figurar entre os contistas “transgressores” que iniciaram sua produção na década de

1990, o autor traz em “Gordas levitando” uma linguagem agressiva, descritiva e de um forte nonsense que, apesar da dificuldade semântica decorrente, incentiva o leitor a refletir sobre o absurdo ali articulado, numa tentativa de se extrair do texto algum sentido.

Como se viu, este trabalho, apoiado nos conceitos de Osman Lins e Antonio Dimas, procurou demonstrar como a tensão entre o real e o absurdo se dá na estrutura do texto. E, a partir de uma observação do espaço, verificou-se a existência de dois planos na narrativa. Decorrente disso é o questionamento da realidade por meio do absurdo. Assim como em *PanAmérica*, conforme relata Luís Fernando Prado Telles (2004), Joca Reiners Terron busca criar um efeito que procura demonstrar a face absurda da realidade de uma “gigalópole”. Ao mesmo tempo, o texto se autorreferencia, movimenta-se para a figura de José Agrippino de Paula, sua referência clássica, num jogo estético que sugere ao leitor uma reflexão sobre aquilo que tem perante os olhos.

Apesar da simplicidade da abordagem, acredita-se que esta análise pode contribuir não só como ponto de partida para uma leitura de “Gordas levitando”, mas também para apresentar uma das faces da literatura de Joca Reiners Terron, com toda a sua complexidade e consciência estética.

Referências

- COSTA PINTO, Manoel da. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004.
- DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1987.
- FERNANDES, Rinaldo de. “O conto brasileiro do século 21”. In: *Rascunho*, Curitiba, maio de 2010, pp. 11-5.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- OLIVEIRA, Nelson de (org.). *Geração 90: manuscritos de computador*. São Paulo: Boitempo, 2001.
- _____. *Geração 90: os transgressores*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1989.
- TELLES, Luís Fernando Prado. “PanAmérica de José Agrippino de Paula: tendências, recusas e retomadas da ficção brasileira contemporânea”. In: *Falla dos pinhaes*, Espírito Santo do Pinhal, v. 1, nº 1, 2004. Disponível em: <<http://189.20.243.4/ojs/falladospinhaes/viewissue.php?id=1>>. Acesso em: 3 jan. 2011.
- TERRON, Joca Reiners. “Gordas Levitando”. In: OLIVEIRA, Nelson (org.). *Geração 90: os transgressores*. São Paulo: Boitempo, 2003.

ENSAIOS

REFLEXÕES DE FÔLEGO

Narrando a experiência, experienciando o texto: um diálogo entre *Macunaíma* e *Catatau*

Eduardo Timbó*

Em torno de certas obras giram relatos capazes de se fixar de forma quase mítica no imaginário de quem as lê. Compreender o contexto em que o livro que temos em mãos foi produzido, mais do que luxo ou satisfação de curiosidade, é um dado precioso quando a proposta é seu estudo. O toque mítico de tais histórias de pano de fundo residiria no fato de não termos presenciado a criação e sabermos que essa cena existiu, mas que o acesso a ela só é possível através do que contam terceiros, a obra ou o próprio autor.

Segundo Mário de Andrade, não foi necessário mais que seis dias, um punhado de cigarros e uma rede armada na Chácara de Sapucaia, em Araraquara, pertencente a um primo a que chamava de tio. Quase uma semana envolto pela fumaça do cigarro, ao balanço de uma rede preguiçosa, e temos *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (1928), obra basilar do Modernismo brasileiro.

Conta-nos Leminski que, ao ser visto portando uma não pequena pilha de papéis que continham uma história, uma ideia em que trabalhava fazia muito tempo, era questionado: “E esse catatau de folhas, quando fica pronto?”. A resposta viria na primeira página de seu romance-ideia *Catatau* (1975), em que diz: “Me nego a ministrar clareiras para a inteligência deste catatau que, por oito anos agora, passou muito bem sem mapas. Virem-se” (2004, 11).

*Doutorando em Literatura Comparada (UFRJ).

Algumas dessas histórias que envolvem o momento de criação acabam se tornando tão ou mais pertinentes que a própria obra e, em alguns casos, ofuscam ao invés de esclarecer. Não é a situação de *Macunaíma* e *Catatau*. Cada uma a seu modo, ambas constituem um discurso germinal, em que vigoram a ideia de experimentação com a linguagem, a profunda reflexão sobre o sentido do contemporâneo – tendo-se em vista a época em que foram escritas – e o prolífico debate sobre a questão identitária.

Os críticos e leitores da época encontraram sérias dificuldades para classificar *Macunaíma*. Seria um romance, uma epopeia? Ganhou força o estatuto de rapsódia, a indicar uma compilação de assuntos e temas diversos em uma mesma obra. Tristão de Athayde, em artigo publicado em *O Jornal* (set. 1928), preferiu chamá-lo de “coquetel”. Em *Morfologia do Macunaíma*, Haroldo de Campos defendeu que “no coquetel, porém, havia método” (1973, 79). O termo então, em vez de taxonomizar uma obra, parece dar conta de um processo de criação.

Leminski, certamente prevendo igual dificuldade para se categorizar seu livro, batizou-o de “romance-ideia”. De certa forma, demonstrou a mesma preocupação de Tristão de Athayde acerca de *Macunaíma*, cunhando um termo que esclarecesse um processo e não o fechamento de uma classificação, que funcionaria como predeterminação de um julgamento.

Macunaíma narra uma história, repassa e reconstrói com o leitor uma experiência específica através de um conjunto de narradores presentificados em seu discurso. Relata um acontecimento mítico, ocorrido na esfera do imemoriável, sem nos deixar ver quem ao certo conta, se o herói *Macunaíma*, Mário ou o papagaio.

Claro, a questão se torna mais fluida ao estabelecermos o percurso cronológico da narração. De início, *Macunaíma* conta ao papagaio toda a sua história, repassada, por sua vez, ao homem que o encontra na mata, que nos reconta a história por ele ouvida. Todos se tornam personagens e narradores do que sucedeu a Macunaíma, inclusive ele próprio.

O fato de as histórias serem passadas de um para o outro pressupõe ocasiões em que tais personagens se encontram. Em algum ponto da narrativa, eles se tocam e trocam experiências através das histórias contadas. É o que Benjamin entende por “faculdade de intercambiar experiências” (1994, 198). E assim Mário tece a rede:

Tudo ele [o papagaio] contou pro homem e depois abriu asa rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história. Por isso que vim aqui. Me acorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente (p. 148).

Percebemos inicialmente a presença de um narrador que (se) desenrola (n)o percurso narrativo, relatando uma experiência, a do personagem Macunaíma, que, junto a seus irmãos e outros personagens, empreende uma busca desenfreada por sua muiiraquitã, única lembrança de sua amada Ci, mãe do Mato.

No entanto, a diversidade de narradores só é desmascarada no último instante, no epílogo, quando descobrimos não apenas a sequência daqueles que nos contam a história, mas a própria história, pois, constatada a maquinação, modifica-se a perspectiva da leitura, a interpretação dos eventos.

Conforme Cláudia Mentz Martins,

há, desse modo, um diálogo entre narradores-rapsodos – uma troca de posições entre o narrador na terceira pessoa, Macunaíma e o papagaio, além de um narrador anônimo que aparece na primeira pessoa e no final do livro [...] no qual suas vozes se cruzam e contam a história do herói. A posição do narrador em terceira pessoa também se altera no final da obra, pois assume o papel de ouvinte e não mais de contador ao escutar a narração da ave (2006, 100).

Temos a impressão de nos encontrar diante de uma traição, como se o texto tivesse forjado uma farsa bem debaixo de nossos olhos, ao desenrolar um novo que nem sabíamos que existia. Surgem então outros questionamentos, impensáveis antes da ruptura de perspectiva. A certeza nos fatos narrados, na “fé pelo ouvir”, como diria Câmara Cascudo, fica abalada.

Macunaíma brinca com suas instâncias narrativas. Constrói e desconstrói expectativas quando torna claro o deslocamento de seus pontos de vista. Gera diferentes entendimentos para o relato quando põe em diálogo os narradores.

Tal diversidade não se verifica em *Catatau*, que tem Renatus Cartesius como único personagem e narrador do que ocorre a si próprio. E assim se apresenta: “ergo sum, aliás, Ego sum Renatus Cartesius, cá perdido, aqui presente, neste labirinto de enganos deleitáveis” (p. 14).

O enredo inexistente, se o imaginamos nos moldes clássicos. Quando muito, podemos pensá-lo como a exacerbação de uma fábula mínima, em que predomina um claro movimento de gestar, mas sem gesto.¹ Cartesius enleva-se ao falar consigo mesmo, ao nar-

¹ Tida Carvalho atenta para o fato de que em *Catatau* não há enredo, “mas o desenrolar de um novo discurso sem respostas e até sem indagações. Um exercício de linguagem” (2000, 20).

rar apenas para si o que lhe ocorre, as incertezas que lhe tomam, e nesse movimento interfere constantemente no desenrolar do texto.

Chegando às terras brasileiras, Cartesius passa a esperar a presença de Artyczewski, que supostamente viria ajudá-lo a compreender o que vê, mas nunca aparece. Nenhuma ação propriamente dita se dá no discurso, sendo ele próprio, o discurso, o experienciar do espaço-texto pela fala de Cartesius. Discurso e espaço confundem-se.

Diferentemente de *Macunaíma*, não há em *Catatau* um encontro de personagens, um tocar e trocar de experiências. Cartesius não pertence às categorias do “camponês sedentário” nem do “marinheiro comerciante”, a que Benjamin se refere em “O narrador” (1994), ambos ricos de experiência para contar. Cartesius está só e procura constantemente a lógica dos trópicos.

Com todas as suas diferenças, *Macunaíma* e *Catatau* partilham a exigência de uma ativação constante do receptor na recomposição dos sentidos. Propõem um jogo interno perigoso, pois correm o risco de que nenhum sentido se efetive e se desfaça o laço mínimo com o leitor.

Os dois textos se irmanam também como potentes constructos de linguagem, a forçarem o leitor a não se esquecer de que se encontra diante de um livro. Desafiam o receptor a não se amedrontar diante da empresa e o convidam a não se apressar tanto em dar sentido ao que tem em mãos, mas sim a procurar significados nas selvas de linguagem em que foi arquitetadamente jogado.

Ambos os livros se dirigem silenciosamente àquele leitor que, “decidido a se decidir (para anular, ou em outras palavras, para reduzir a si)”, resume-se no desejo de saber “antecipadamente pelo

que esperar” (Derrida: 2007, 10). As duas narrativas sugerem ao receptor encontrar certa ordem em meio à desordem, o sentido onde há o contrassenso, a estrutura invisível para explicar o visível (Carvalho, Tida: 2000, 19).

(Des)centralidade e identidade

A discussão de questões ligadas à identidade-alteridade permeia as duas obras, sugerindo que a todo instante o jogo identidade-alteridade está presente, flutuando entre as suas propostas de experimentação com a linguagem.

Catatau e *Macunaíma* tratam a todo tempo do movimento perda-busca de uma identidade. Não demonstra ser outro o motivo que envolve a espera de Cartesius por Artyczewski, personagem que irá atribuir sentido ao que Cartesius vê, que irá identificar esse universo que o envolve. Esperar se aproximaria mais de uma ação de espreitar. É o que percebemos quando Cartesius diz: “fico, está certo, mas fico de olho” (p. 67).

Catatau experiencia o jogo identidade-alteridade no próprio discurso quando Cartesius, ao que tudo indica, observando o espaço ao redor, procura identificar a si mesmo por um processo de dissimilação, ao afirmar que “ali canta a máquina-pássaro, ali pasta a máquina-anta: ali caga a máquina-bicho. Não sou máquina, não sou bicho, eu sou René Descartes, com a graça de Deus” (p. 34). Nesse jogo, “a alteridade e a identidade parecem não se excluir, mas compor-se no conjunto das forças do próprio texto” (Carvalho, Tida: 2000, 14).

Macunaíma narra a experiência de perda e busca de uma identidade por um herói sem caráter, sem corpo fixo, sem meta.

A todo tempo Macunaíma procura centrar-se, definir-se em uma personalidade, mas a cada nova peripécia, seja inventando histórias para enganar seus irmãos, seja se fantasiando de francesa para enganar o gigante Piaimã e recuperar sua muiraquitã, demonstra completa inabilidade para se singularizar.

No outro dia Macunaíma pulou cedo na ubá e deu uma chegada até a foz do Rio Negro pra deixar a consciência na Ilha de Marapatá. Deixou-a bem na ponta dum mandacaru de dez metros, pra não ser comida pelas saúvas (p. 33).

Constituir uma identidade é achar-se ao redor do mesmo mundo que nos constitui. Cartesius e Macunaíma, experienciando o texto ou narrando a experiência, atestam a existência de pontos cegos, obscuros nessa tarefa de constituir uma “identidade unificada”. Levantam uma questão sobre a qual os pós-modernos procuram lançar um outro olhar. Constituir identidade não seria apenas um meio enganoso de construirmos “uma cômoda estória sobre nós mesmos”? (Hall: 2006, 13).

Acontece que, conforme afirma ainda Stuart Hall, a identidade do homem contemporâneo apresenta-se deslocada,

não sendo [seu centro] substituído por outro, mas por “uma pluralidade de centros de poder” (p. 16).

O segundo dos grandes “descentramentos” no pensamento ocidental do século XX vem da descoberta do inconsciente por Freud. A teoria de Freud de que nossas identidades, nossa sexualidade e a estrutura de nossos desejos são formadas com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente, que funciona de acordo com uma “lógica” muito diferente daquela da razão, arrasa com o conceito do sujeito cognoscente e racional provido

de uma identidade fixa e unificada – o “penso, logo existo” do sujeito de Descartes. Este aspecto do trabalho de Freud tem tido também um profundo impacto sobre o pensamento moderno nas três últimas décadas (p. 36).

Não sabemos ao certo se é Cartesius ou o próprio Leminski que diz: “não consigo me concentrar, provavelmente porque não tenho centro” (p. 174), sabemos que um dos dois experiencia o descentramento na própria construção do discurso. O deslocamento do centro único como gerador da identidade é uma questão mais contemporânea do *Catatau* que de *Macunaíma*.

Porém, queremos chamar a atenção para o fato de que, como o “segundo dos grandes descentramentos” diz respeito à teoria freudiana de constituição do aparelho psíquico, já se apresenta na obra de Mário de Andrade como questionamento, desestabilização de referências.

Em *Macunaíma* e *Catatau*, o significado é inerentemente instável, pois ambos “procura[m] o fechamento (a identidade)”, mas são “constantemente perturbado[s] (pela diferença)” (Hall: 2006, 41). O sentido não se quer unívoco e procura constantemente escapular de nossas mãos. *Macunaímico* ou *catatauesco*, o texto quer desautorizar-se como arauto de um centro, do sentido uno, quer-se como desconstrução do sentido, a própria desrazão (Carvalho, Tida: 2000, 17).

Instauram, assim, uma crise da referência e, por conseguinte, da identidade, substituindo um centro por vários centros, constituindo várias identidades. Mais uma vez não sabemos quem diz: “Já me reduzi ao que digo e não me significo. Desconhece-te a ti mesmo, estranhai-vos” (Leminski: 2004, 119).

A possibilidade de encararmos a identidade como uma coisa acabada dá lugar à ideia de identificação, sendo entendida “como um processo em andamento”, que trata “não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é ‘preenchida’ a partir de nosso exterior” (Hall: 2006, 39). Hall sugere que esse processo produziria “o sujeito pós-moderno conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente” (p. 12).

De cochilo a projeto

O sentido, a significação, está sempre por um fio, remetendo sempre a outros tantos sentidos, num processo vertiginoso de ressignificação presente nos discursos. Criar sentidos, estabelecer referências são prerrogativas do discurso literário, não constituindo a sua observância em determinado texto um traço distintivo em relação aos demais. No entanto, estabelecendo um diálogo entre *Macunaíma* e *Catatau*, torna-se claro o emprego dessa vertiginosa sistemática da ressignificação.

Ocorre então que essa chuva do sentido, de referências questiona a própria possibilidade de referencialização, de fazer(-se) referência (Leminski: 2004, 121). É nessa medida que apontamos tais discursos como constructos de linguagem instauradores de um projeto, de uma crise.

Muito mais do que ativar um processo de ambiguidade, a questão do excesso de referências acaba por embaralhar, confundir e desconstruir a própria noção de referencialidade. *Macunaíma*, por exemplo, agrupa o código folclórico, os elementos

representativos de uma cultura, como um ready made², abrindo espaço para uma desreferencialização. A referência não seria mais guia, não orienta, criando um espaço onde “vacilam os fundamentos” (Leminski: 2004, 65).

Falamos de uma crise que, paradoxalmente, acontece pelo excesso, instalando e aprisionando o discurso, marcando em ambos, essencialmente, o excesso de referências presentificadas. *Macunaíma* trabalha a sobreposição como forma de desestabilizar o processo de referência. No artigo “Será o Benedito!”, publicado em 1939 em *O Estado de S. Paulo*, Mário de Andrade ressalta o poder sugestivo da sobreposição³ com o uso da colagem.

Dentro de uma centena de imagens recortadas, que estejam à nossa disposição, dois temperamentos diversos fatalmente escolherão as imagens que lhes são mais gratas, descobrirão combinações diferentes, movidos pelas suas verdades e instintos (apud Carnicel, Amarildo: 1994, 71).

Mesmo publicado onze anos depois da vinda a lume de *Macunaíma*, o artigo comprova que esse processo da sobreposição – que só posteriormente viria a se popularizar – encantava Mário, não apenas quanto à manipulação de imagens, mas também pela construção de um discurso aberto, multirreferencial.

Como projeto, *Macunaíma* explora o processo de reenvios de significações no discurso literário, ativando uma rede de ligações

² O termo é usado por Haroldo de Campos (1973) para designar a absorção e adaptação do código folclórico por parte de Mário de Andrade.

³ Ou superposição, de acordo com Gilda de Mello e Souza (2003).

que se espalham no tempo e no espaço. Em carta a Manuel Bandeira, Mário ressaltava uma certa satisfação em instaurar tal crise.

Mas o fato do livro não ter propriamente uma conexão lógica de psicologia não obriga propriamente... Isto é, conexão lógica de psicologia ele tem, quem não tem é Macunaíma, e é justo nisso que está a lógica de Macunaíma: em não ter lógica. [...] Macunaíma é uma contradição de si mesmo. O caráter que demonstra num capítulo, ele desfaz noutro (Andrade: s/d., 131-2).

O antagonista de Macunaíma, por exemplo, é chamado ao longo da narrativa por diversos cognomes, de Venceslau Pietro Pietra, passando por gigante Piaimã até ocasionalmente regatão peruano. Cada cognome a ele atribuído revela facetas, parcelas de significado que, sobrepostas, teoricamente constituiriam um personagem. No entanto, o excesso de referências não o caracteriza, ao contrário, acaba por descaracterizá-lo.

Certamente há um fio que perpassa essa rede de sentidos sugeridos pela sobreposição, mas decerto não seria a razão o agente controlador desse processo. E o personagem Macunaíma, ao se deparar com a cidade – esse gigante aparelho metonímico onde tudo parece se encaixar, mas não faz necessariamente sentido – parece refletir essa incerteza quanto aos processos que gerem o ato de significação.

A inteligência do herói estava muito perturbada. As cunhãs rindo tinham ensinado pra ele que o sagui-açu não era saguim não, chamava elevador e era uma máquina. De-manhãzinha ensinaram que todos aqueles piados berros cuquiadas sopros roncões esturros não eram nada disso não, eram mas cláxons campainhas apitos buzinas e tudo era máquina. [...] Eram máquinas e tudo

na cidade era só máquina! O herói aprendendo calado. De vez em quando estremecia. Voltava a ficar imóvel escutando assustando maquinando numa cisma assombrada (p. 37).

Macunaíma se aventura a pensar como um habitante da cidade, usar seus signos, e até entendê-los. Tenta compor uma articulação, um pensamento mais ou menos formalizado sobre a relação entre cidade e máquina. Estranha o fato de que “a máquina era que matava os homens”, pelo fato de que eram os homens “que mandavam na máquina”. A relação homem versus máquina lhe parece incompreensível. Por mais que maquine, não consegue dar sentido, apenas afirma: “– Os filhos da mandioca não ganham da máquina nem ela ganha deles nesta disputa. Há empate” (p. 43).

Em *Macunaíma*, a sucessão de sobreposições na construção dos espaços geográficos, por exemplo, cria um espaço ficcional também desreferencializado. Nas palavras de Gilda de Mello e Souza,

a “embrulhada geográfica proposital” tinha por objetivo criar uma espécie de geografia, fauna e flora lendárias que, libertando-se das contingências regionais, funcionasse como um elemento unificador da grande “pátria tão despatriada” (2003, 32).

Em *Catatau* vemos o mesmo excesso de referências gerando crise. Em *Macunaíma* ocorre a discussão da desreferência por intermédio de uma narração, de uma experiência contada. Já em *Catatau* a própria discussão é a forma como o discurso se apresenta. Nenhuma experiência é narrada, mas uma forma de texto é experienciada, sugerindo, numa inversão irônica, que “de tanto ver, de

tanto olhar e mirar-se, o excesso de reflexão e racionalidade resulta em desvario” (Carvalho, Tida: 2000, 26). É o “tanto”, o “excesso” que poderia ser tachado desavisadamente de “cochilo”, mas que em ambos passa a projeto.

Catatau reconstrói uma discussão sobre a lógica do ponto de vista cartesiano “de maneira a nos fazer ‘crer’ que a maior desrazão, a lógica mais desvairada, é a utopia da razão soberana, do éden das ideias claras e distintas” (Carvalho, Tida: 2000, 14). *Catatau* desafia a todo instante essa lógica cartesiana, acoplando significações no próprio discurso ou sugerindo uma outra lógica pelo discurso.

Leminski parece querer pôr à prova a concepção peirciana de “semiose ilimitada”, estabelecendo conexões ininterruptas de referências, embaralhando pensamentos e percepções espaciais quase *ad infinitum*. Os espaços, por exemplo, não são traçados nem mesmo delineados, apenas os elementos constituintes desse espaço são ofertados, possibilitando ao leitor criar a forma como devem ser ficcionalizados. É o que vemos na seguinte composição de um espaço em *Catatau*: “Composição do lugar: chovendo, cabana de nau a pique, rasa tabula salvationis, e que antropo fazia então” (p. 199). A ficcionalização é propositadamente renegada, trocada por uma informação de como se compõe o lugar.

O efeito de ambiguidade *ad infinitum*, a sensação de que estamos sendo transportados para um universo laboriosa e artificialmente arquitetado, e por isso fora do real, remete a uma espécie de “falar, por metonímia”, em que falamos “de algo completamente diferente, mudando de assunto sem mudar de assunto” (Derrida: 2004, 40).

Identidade: mistura indecifrável

Ambos os livros tratam de um Brasil, tematizam um país dos trópicos e questionam se há falta ou excesso de lógica no que veem, pois algo parece sempre estar fora do lugar, em constante movimento. Os lugares, no entanto, permanecem fixos, pois é neles que temos existência. Entretanto, o que chamamos de “espaço pode ser ‘cruzado’ num piscar de olhos”, pois é nele que somos (Hall: 2006, 73).

Catatau recria, ou mesmo sugere um ambiente pitoresco por excelência, uma selva cheia (ou vazia) de significados, quase todos inefáveis, onde estabelecer sentidos parece ser a maior das selvagerias. Esse ambiente recriado/sugerido chama-se Brasil, um país inacessível, incompreensível para a lógica de Renatus Cartesius.

Macunaíma embrulha um sem-fim de referências geográficas, criando um Brasil desgeografizado, unido pelo processo de recorte e colagem, que aglutina e desfaz linhas e limites, tornando instável a todo o momento o processo da referenciação, fugindo ao fechamento, deslocando a identidade.

Discutindo a identidade/alteridade, Mário e Leminski acabam, por um processo de deslizamento, discutindo também a possibilidade de identidade numa perspectiva mais ampla, questionando essa identidade em torno de um grande discurso chamado nação. Partem então da perspectiva do

sujeito humano, visto como uma figura discursiva (Hall: 2006, 23).

Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política mas algo que produz sentidos – um sistema de representação cultural. As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da ideia da nação tal como representada em sua cultura nacional (p. 49).

Descentra-se a identidade do sujeito, e por um processo de deslizamento, também sua identidade em torno do discurso nação. A pós-modernidade discute a instabilidade, o descentramento da identidade, do indivíduo, preferindo falar de identificação. Da mesma forma, questiona a possibilidade do discurso nacional, partindo a pressuposição “de que a própria instabilidade da noção de identidade nacional é um dos vetores importantes que definem uma forma contemporânea comum de narrar” (Brandão, Luís Alberto: 2005, 17).

Nesse sentido, *Macunaíma* e *Catatau* são contemporâneos, têm seus diálogos cruzados por tematizarem e discutirem a possibilidade de identidade nacional, desconstruindo a própria noção de identidade, a partir de uma “mistura indecifrável” (Hall: 2006, 64) de caracteres e referências.

Referências

- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopes. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.
- _____. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRANDÃO, Luís Alberto. *Grafias da identidade*. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Lamparina: Fale/UFMG, 2005.
- CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- CARNICEL, Amarildo. *O fotógrafo Mário de Andrade*. Campinas: Unicamp, 1994.
- CARVALHO, Tida. *O Catatau de Paulo Leminski, (des)coordenadas cartesianas*. São Paulo: Cone Sul, 2000.
- DERRIDA, Jacques. *Papel-máquina*. Tradução de Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- _____. *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*. Tradução de Simone Perelson e Ana Valéria Lessa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. Edição crítica e anotada comemorativa dos 30 anos de lançamento. Curitiba: Travessa dos Editores, 2004.

MARTINS, Cláudia Mentz. “As metamorfoses em Macunaíma: (re) formulação da identidade nacional”. In: *Nau Literária*, Porto Alegre; Lisboa, n° 2, pp. 90-103, jan./jun. 2006. Disponível em <<http://www.nauliteraria.com>>.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

Uma “autópsia” de *A passagem tensa dos corpos*, de Carlos de Brito e Mello

Leandro Júnio Santos Queiroz*

“No princípio era o verbo e o verbo estava com Deus. O verbo era Deus. [...] E o verbo se fez carne e habitou entre nós.”

Bíblia Sagrada

Escrever implica, sobretudo, um trabalho incansável e harmônico de corpo e mente. Pensando nisso, este ensaio pretende realizar uma análise do apurado labor com a linguagem detectável no primeiro romance do jovem escritor mineiro Carlos de Brito e Mello, *A passagem tensa dos corpos* (2009). No livro, evidenciam-se as relações entre corpo e linguagem, considerando-se a escrita como linguagem corporal ou registro do corpo. O narrador constitui para si um organismo através da fala. O autor, por sua vez, constitui para si esse livro através da escrita. Resta saber se convém compartilharmos com eles tais corpos.

Tendo publicado em 2007 o volume de contos *O cadáver ri dos seus despojos*, Carlos de Brito e Mello retoma a temática da morte em seu segundo livro, o romance *A passagem tensa dos corpos*, que ratifica a ideia de que a literatura é eternamente

* Mestrando em Estudos Literários (Universidade Estadual de Montes Claros –Unimontes).

autofágica, isto é, alimenta-se de si mesma ininterruptamente. Ao trabalhar um tema recorrente e consagrado de nossa literatura, o ficcionista inova pela linguagem. Tematicamente não há nada de novo, porém Brito e Mello escreve de forma singular. À maneira de João Gilberto Noll, é um escritor da linguagem. Sua narrativa surreal, de trama macabra, privilegia o trabalho com a linguagem, esse corpus/organismo social. É literalmente através da língua que a narrativa se constitui.

Por meio da escrita, o narrador se faz um corpo: o livro de que falamos. Escrever é um exercício de constituição de corpos na medida em que, escrevendo, se criam organismos e realidades, além de se excretarem emoções e experiências. As relações entre corpo e linguagem (fala/escrita) vão se manifestar em *A passagem tensa dos corpos* não somente no plano do enunciado, mas também no plano da enunciação. A linguagem se materializa por meio da ação corporal e a escrita se revela linguagem corporalizada. Corpo e linguagem revelam e são revelados numa relação recíproca em que corpo é linguagem e toda forma de linguagem se constitui em texto corporal:

Para obter carne, preciso que minha língua trabalhe próxima a todo resto que me for útil. Sou narrador, e toda constituição que eu desejar/só poderá advir da linguagem que, ao mencionar o morto, tira dele algo para/meu pertencimento (Mello: 2009, 108).

A passagem tensa dos corpos, com seus 156 curtos capítulos de profunda concisão em alguns momentos e pequenos desfechos, passaria por livro de contos não fosse a narrativa dilatada em 249 páginas com certo teor de lirismo: “Embora também os odeie,

semelhantes demais a mim, narrar é minha prova de amor aos mortos. A narrativa confere-lhes breve e último fulgor enquanto desaparecem" (p. 231). Tal teor lírico se manifesta claramente pela subjetividade, pela escrita em primeira pessoa, pela fusão de prosa e verso, pela diluição dos gêneros (conto/romance; prosa/verso; literatura/performance) e, sobretudo, pelo exercício constante da metalinguagem:

Qual será o aspecto do filho? Que aparência terá? Ensaiei para ele uma qualificação condizente com seus hábitos de preso, reunindo, na ponta da língua, muitos adjetivos prontos para ser imediatamente empregados. O adjetivo submete, o adjetivo constringe. O adjetivo serve como uma baía estreita (p. 123).

É justamente esse trabalho com a linguagem que enriquece o romance – o que também não é algo inédito em se tratando de autores contemporâneos. Porém, se existe originalidade em literatura, parte dela está na maneira peculiar como Brito e Mello conduz sua narrativa, que surpreende pela ousadia.

O narrador-personagem, figura indefinível e incorpórea, que mais tarde se descobrirá apenas como uma língua, não é visto nem percebido por ninguém. Sua principal ocupação é percorrer cidades mineiras e registrar as mortes que encontra pelo caminho, construindo, assim, vários obituários. O narrador-fantasma se depara então com um fato inusitado: numa dessas localidades há um morto insepulto, cuja família inerte não parece disposta a velar ou enterrar. A família atípica amarra o morto à mesa de jantar e não lhe confere qualquer rito de passagem, sem o qual o morto não é morto e não pode ser nomeado e apropriado pelo narrador através do discurso:

Eu observo e descrevo gente morta, reunindo-a em um arquivo composto de outras mortes/observadas por mim e reconhecidas e confirmadas pela comunidade onde viveu. Entretanto, se um morto não comparece ao próprio velório, se não é rodeado e conduzido por chorões até sua vala, se não é coberto de terra ao som monocórdico das orações, se não é chamado de morto em nenhuma cerimônia realizada em sua memória, não posso registrá-lo (pp. 18-9).

Isso ocorre porque o narrador-testemunha, um quase morto, uma “língua obituarista”, pretende se constituir corpo, talvez porque necessite se reconstituir para terminar de morrer, dessa vez completamente, sem língua projetada para fora do corpo. Essa tentativa de reconstituição de um corpo por parte do narrador se faz pela palavra, pelo verbo, pela linguagem. Ele pretende fazer a passagem “tensa” da quase morte para a vida, diferentemente de C., o personagem insepulto, que de vivo passa aos poucos à condição de morto. Quando se fizer corpo, poderá até mesmo ganhar uma nova identidade: “Quem primeiro reivindicar-me assegurará o direito de me chamar pela identidade que lhe aprouver/se preferir, pode me chamar por nome de mulher” (p. 192). Enquanto matéria, necessita de um nome para que se (res)signifique no mundo dos vivos. Nessa tentativa de se recobrir de matéria/corpo, o narrador se recobre de verbo, se recobre da palavra que é a expressão da morte diária e constante de C. que se deteriora aos poucos, já em processo de putrefação diante do calor intenso abundantemente mencionado. Seu trabalho precisa ser rápido.

Assim, presencia-se, numa abordagem e ambientação surpreendentes, uma língua à procura de um corpo perpassando discursos vários, tais como: a escatologia, o erotismo e a metalinguagem, todos corpos de/da linguagem:

Toda palavra proferida ao redor da morte comporta, pelo menos, um fonema enlutado, e as perturbações de fala são formas pelas quais/morrer obseda a língua (p. 12).

A vida do homem terá termo. Seu sofrimento é evidente. Aquilo que o constituía dentro/alcança o exterior na forma líquida. Fora dele, aos poucos, parte do homem espalha (p. 21).

Aumenta a saliva em minha língua, excitada pela proximidade de uma vagina sem pelos. Treine abrir bem as pernas, querida, porque a língua de um futuro homem está quase pronta para a ternura. [...] Tenho de interromper meu devaneio. Que pena! Eu estava aproximando meu músculo bucal do corrimento que abundava. Mas talvez seja melhor assim/guardar-me para uma sessão inteira/de pelve (p. 197).

Nesse exercício de composição narrativa, institui-se o processo de escritura. A escrita é a materialidade, a corporificação da linguagem, já que é uma das possibilidades ou formas dessa articulação. Assim, podemos pensar na letra (do latim: *littera* = grafia, registro, escrita, rasura, traço; do grego: *diphtera* = tablete de escrita) como corpo da escrita. É Lacan quem afirma, em *Liturerre*, que a escrita “é um traço onde se lê um efeito de linguagem” (1996, 161). A escrita é uma performance da linguagem, e podemos pensá-la como um corpo naturalmente constituído de cabeça (palavras e ideias), tronco (texto como um todo) e membros (letras e parágrafos).

Em um estudo de psicopatologia sobre a experiência da escrita entre toxicômanos em um centro de recuperação, Iza Maria Abadi de Oliveira afirma que “a escrita, como uma metáfora de um corpo que se constitui por recortes, suscita o encontro com a falta” (2003, 10). Afinal, segundo a autora, as palavras são significantes

e não signos; isto é, no campo humano, não há uma relação s gnica com as palavras, em que haveria uma correspondência direta da palavra com o sentido. Comunicamo-nos, conforme seu raciocínio, numa via significante onde as palavras sempre remetem a novas significac es. Mas   Ana Costa, em seu livro *Corpo e escrita* (2001), quem esclarece:

O que vem antes, o corpo ou a linguagem? Disjun o impossível que todos os sistemas humanos tentaram produzir. Conciliar o inconciliável, subsumir o insubsum vel, separar o inseparável: paradoxo incontornável que   característico do propriamente humano (p. 55).

Mas de onde viria a obsessão dessa escrita pelos restos? Ana Costa mais uma vez ensina: a escrita   um suporte corporal que recorta os restos não assimiláveis; isto  , os detritos. E a escrita também reúne dois objetos pulsionais privilegiados: o olhar e a voz. Segundo Ana Costa, a dimensão corporal só se sustenta pelo recorte desses objetos:

A escrita transporta detritos. Eles são o resto de uma opera o de separa o nunca concluída. Os detritos escapam nesses objetos pulsionais que nos ligam ao Outro.   por isso que eles podem se depositar nos absolutos: nas margens mais execradas da civiliza o, ou nas constru es mais sublimes da mesma (p. 133).

Como “ao redor da morte não se permanece incólume”, o narrador fantasmático de Carlos de Brito e Mello se propõe a “narrar as condi es que antecederam ou sucederam o óbito” (p. 14) e reitera sua obsessão pelos restos: “a morte faz restos, e os restos concernem a mim” (p. 15). Esse quase homem, esse quase

morto, espécie de “língua verbosa”, é obsessivo não somente pelos restos, dos quais se alimenta, mas também por doce, pelo suor humano e pelo narrar:

Enquanto eu era vitimado, entretanto, minha língua, como em regra ocorre aos enforcados, projetou-se da boca, escura e gorda/expulsa do corpo [...] língua transtornada mas, daí em diante, livre/e insaciável [...] amiga do doce e do resto (p. 189).

Tenho certeza de que o perfume que sentirei à altura de suas canelas ficará melhor lá pelo meio das coxas. Quero antecipar-me ao seu banho e aproveitar que ainda dorme, que ainda tem o suor/que suou durante toda a noite! Eu lamberia do primeiro dedo até a cintura, até onde houvesse pelo menos um pouco de acidez./Tenho, entretanto, que me restringir ao devaneio e à simulação. Não posso me aproveitar do que não é resto. Que importa, para uma lambida simulada, que ela tenha matado o marido? (p. 195).

Terminado meu compromisso com C., do modo como me convém terminá-lo, esgotar-se-ão minha fala febril, minha existência em forma de língua e a narrativa que me sustenta (p. 229).

A obsessão pela língua, órgão físico e órgão social, corpo material e corpo linguístico, permanece até que o narrador consiga abandonar o estado entre desaparecer completamente ou tornar-se um homem inteiro e visível, até que abandone o lugar intermediário onde se encontra, próximo dos vivos e dos mortos, “a marcar com a língua *a passagem tensa dos corpos*” (p. 108). O narrador, também obsessivo pela morte uma vez que faz parte dela, relata então que a esposa e a filha do cadáver insepulto – C.: inicial de cadáver, de corpo, de carbono, de contorno e, por que não, de Carlos? – preparam o casamento da moça que nem sequer possui noivo e que

o filho do morto permanece recluso em seu quarto. Diante dessa situação surreal, o narrador-fantasma aos poucos se dá conta de que, para existir de fato, necessita, ele mesmo, se apropriar desse último corpo que registra. Para o narrador, se a civilização se ergue sobre uma pilha de cadáveres soterrados, também a vida de cada um precisa da morte para se constituir:

Ninguém vive sem um bom morto. No entanto, é preciso fazê-lo desaparecer completamente, resgatando-o, em seguida, sob forma de alicerce, adubo ou memória/mantendo-o fora do campo de visão e testemunho, mas trazendo-o sempre secretamente, às costas, quando se configura um modo superior de possessão, de emprego e de permanência. Toda cidade é fundada assim, e toda morte reafirma sua existência (p. 226).

A proposta de Carlos de Brito e Mello faz-se ousada, afinal, segundo seu próprio questionamento em seu blog: que fabulações um corpo abatido seria capaz de originar? No entanto, seu maior êxito é justamente a ousadia, quando se propõe recorrer à morte para vincular língua e literatura através da linguagem, já que para o autor toda escrita é movida por uma experiência de perda, ou quando faz da literatura em sua obra não uma representação, mas uma experiência. Para ele, a literatura só pode ser compreendida como uma experiência – mais do que como uma representação – e

a experiência marca encontro com o estranho, com o desconhecido, com o imponderável. O leitor pode viver essa experiência na leitura do livro, sem dúvida, mas eu não poderia nunca começar a escrever se eu mesmo não fosse submetido a ela: experimentar a palavra, mas sem pretender ser seu dono, pelo contrário, colocar-me como fraco diante dela, manejá-la como quem vive

um pequeno transe. Não se trata de alcançar outros estados da consciência, nem de estados místicos, mas estados de palavra: sonoridade, cadência, queda, violação, êxtase, tolice, imobilidade, enfrentamento, covardia, fuga. Para mim, não se trata de retratar ou de contar algo, como quem conta um caso ou dá uma notícia, mas de produzir - e viver - uma experiência (apud Valente, Rodrigo: 2010).

De fato, o que se percebe é um trabalho de experiência, de perícia. O narrador, tal qual o autor, torna-se às vezes conciso e objetivo, mas noutros momentos se admite dependente da gramática, verborrágico e repetitivo a ponto de se aproximar da complexidade e da incoerência: "Minha língua tem dito as mesmas coisas, sem alcançar sucesso. Tornei-me repetitivo" (p. 221). Não se chega às raias da prolixidade, mas se confunde o leitor talvez propositadamente, uma vez que o narrador é misterioso e a linguagem é a matéria-prima e a força motriz da obra. Há, no entanto, a ocorrência de algumas situações ilógicas e indefinidas não somente nos fatos narrados, mas na maneira como se constrói a narrativa. É como se o surrealismo do enunciado se transpusesse para a enunciação. Retomaremos essa posição mais adiante. É preciso, antes de tudo, avaliarmos o majestoso labor com a linguagem. Analisemos, para tanto, a "linguagem" do escritor.

Pois bem, não nos esqueçamos do mérito de Carlos de Brito e Mello em seu esmerado trato com a palavra, com a linguagem. O escritor faz uso de uma linguagem fragmentada e precisa para imprimir ao romance um andamento trepidante e acelerado. Recursos linguísticos como sarcasmo, ironia, ambiguidade e humor negro são utilizados com abuso e eficiência. Bem medidos, tais recursos enriquecem a temática da morte em suas relações com a memória, com a própria linguagem e com o ofício de narrar:

Economizarei meus esforços. Não desperdiçarei a atenção com eventos sem importância. Não invocarei as musas para ajudarem em meu ofício de escrita/porque não tenho musas à minha disposição, nem sou poeta para merecê-las. Quem me dera tê-las sobre mim/que preparassem meu banho e esfregassem com suas mãos de sabonete meu couro macio/couro que, de fato, não possuo (p. 88).

O narrador se confunde com a própria língua que o sustenta, que sustenta o texto, e no ofício que realiza emprega principalmente ironia, sarcasmo e acidez. Nas palavras do próprio escritor, em seu blog:

A passagem tensa dos corpos objetiva produzir uma reflexão sobre o manejo particular da palavra convocada pela ficção. A escrita elaborada em torno de uma morte deve afetar-se pela ruína que busca apreender, fazendo da mancha sua grafia e retirando daí o conjunto de forças que sustentam sua existência e sua ressurreição (apud Valente, Rodrigo: 2010).

Sem dúvida, tal objetivo foi alcançado. É de uma riqueza singular a proposta simultânea de fragmentação e reconstituição de corpos e linguagem. Se os órgãos são montados aos poucos durante a catalogação de óbitos a fim de se formar um corpo completo, como se infere, assim também ocorre com a linguagem, concebida igualmente como um corpo natural. Mutilada, fragmentada, dilacerada, ela vai gradativamente se construindo, assim como o corpo dessa voz narrativa. Essa “presença indesejada”, a do cadáver insepulto que se deteriora aos poucos, não diz respeito apenas aos acontecimentos narrados, mas sua linguagem e sua estrutura podem ser construídas como uma forma possível para a morte (enquanto perda, fratura), sob a forma dos espaços vazios entre os parágrafos;

do corte das frases; da fragmentação do texto; da ausência de nomes próprios; da irregularidade de tamanho dos capítulos; da abertura irregular de parágrafos com suas iniciais minúsculas, com a ruptura drástica (cisão) do texto, mas continuidade do parágrafo e da ideia anteriores; do uso das onomatopeias e interjeições; entre outros fartos recursos linguísticos. A presença do narrador é ambígua e incerta, haja vista que essa voz narrativa oscila, pois embora relate o tempo todo, em alguns momentos se furta à sua própria presença.

Os dois relatos, paralelos e simultâneos, o do recenseamento das mortes e o do desenrolar do enredo propriamente dito, tornam a dicção do romance complexa, mas nem por isso comprometem a fluência discursiva, acentuada com o minimalismo de alguns capítulos, como o 51: "Um cachorro late" ou ainda o 102, ainda mais conciso: "Viva!". A alternância de relatos possibilita também uma alternância de postura do narrador, que em alguns momentos abandona a descrição e parte para o diálogo direto com o cadáver e com os demais personagens: "Ah, cadáver, eu achei que você fosse apenas o último/dos mortos que registrei em meu narrar" (p. 225); "Mulheres/o que têm diante de si é um cadáver!" (p. 32).

Ao falarmos desse defunto-narrador que observa e narra, não há como não lembrarmos de Machado de Assis, sobretudo de Memórias póstumas de Brás Cubas. É impossível também não nos lembrarmos de Lúcio Cardoso, não somente em virtude da epígrafe do livro ou da recorrente temática da morte, mas principalmente no que se refere ao modo como os dois escritores, Cardoso e Mello, abordam Minas Gerais. Para Lúcio Cardoso, era necessário destruir essa Minas Gerais como lugar da tradição, dos valores excessivamente agressivos com relação às liberdades individuais, da hipocrisia,

do catolicismo carola, do tradicionalismo preconceituoso, do conservadorismo exacerbado, do falso puritanismo. Ao levar essa mortandade para Minas Gerais, Carlos de Brito e Mello apresenta esse aspecto sombrio, nebuloso das relações familiares, do peso das tradições, da força da religiosidade presente sobretudo no interior do estado. Religiosidade que possibilita a crença, mas que ao mesmo tempo atua de maneira opressora. À maneira de Lúcio Cardoso, Carlos de Brito e Mello não pretende, em sua passagem tensa pelo estado, identificá-lo ou enaltecê-lo. Cita 266 cidades do interior mineiro, mas representa essa interioridade como reclusão, sufocamento, penumbra, hermetismo. Por esse motivo, as ocorrências vividas pelos personagens não podem ser sempre inteiramente visíveis, manifestas.

Através da narrativa, o narrador-fantasma literalmente toma corpo, assume materialidade. As frases picadas, numa diagramação muito própria, comprovam essa tese. Assim também ocorre com a escrita, ou seja, escrever é dar corpo, materialidade às ideias. Nesse sentido, a palavra é marca de presença. É o verbo, a palavra, o signo da matéria, do corpo, da materialidade, da corporeidade: “Sou um excluído que produz discurso. A palavra é o único indício de minha presença, e é por meio dela que toda ação e toda matéria podem aqui se realizar” (p. 116). Não por acaso, a narrativa é literalmente verborrágica e significativa. Outra tese é a da metáfora e da ironia, como se descobre nos momentos finais da narrativa. O narrador afirma que só narra porque está morto e sem condição de viver e conta então que vai deixar de narrar porque vai se apropriar de um corpo físico (o corpo de C.) e, quando isso acontecer, ele “será” apenas ação, e não vai mais enunciar palavras – o que dialoga com a ideia de que é difícil conciliar vida e literatura.

Se por um lado sobra o trabalho apurado com a linguagem, por outro faltam conflitos e um certo aprofundamento de alguns aspectos. A preocupação estilística torna-se maior que a preocupação com as personagens. Conforme dito, há quase ausência de conflitos e não ocorre uma sondagem mais elaborada dessas figuras peculiares que prendem o morto à mesa de jantar, tampouco uma análise mais perturbadora de sua própria condição. Apesar dos fatos inusitados, falta transtorno. Assim, não há como o leitor sair impregnado das personagens, como se costuma esperar. Além disso, a falência ou a desagregação familiar, outro tema recorrente na literatura contemporânea, não é aprofundado psicologicamente, havendo, portanto, abordagens rasas, sem adensamento. As digressões, sobretudo aquelas em torno do filho recluso, tampouco se desvelam. Talvez isso não consista em "falta", haja vista que estamos diante de uma narrativa absurda, envolta em mistério e em recursos linguísticos bastante significativos semanticamente: o humor negro, a ironia e o sarcasmo. E, como não poderia faltar numa narrativa de nossos tempos, o erotismo se apresenta numa abordagem direta, crua e, em alguns momentos, desbragada, mas também sem aprofundamento: "Transcorre uma temporada de padecimentos, e os pássaros do céu podem voar até gelar o cu, que não me voltarei um só instante à contagem de seu curso sobre minha cabeça oca" (p. 72); "Chegará a hora em que poderei me pôr de joelhos, subserviente e com a boca pronta para a xoxota" (p. 237); "Como poderei ser amado nesta minha condição de escassez, sem um corpo provido de pica?" (p. 199).

Se avaliamos por este prisma, diversos são os aspectos que "sobram" na narrativa, tornando-se imprecisos, rasos ou sem solidez. Exemplos não faltam, além dos já citados: a filha

que deseja casar, mas não possui noivo e assim termina; o filho recluso do qual não se sabe nada, nem mesmo seu desfecho; o fato de que bastava ao narrador apropriar-se do cadáver de C., mas só o descobre ao final, após ter catalogado mortos desnecessariamente; a infundada investigação de quem o matou; a esposa que dorme tranquilamente e da qual não se diz mais nada ao final; os misteriosos maços de papel dobrados amarrados com fita vermelha e jamais completamente revelados; a suspeita de que o narrador e C. sejam a mesma pessoa; a impaciência do narrador diante da mastigação humana; o narrador sufocado pela própria mãe; entre inúmeros outros. Evidentemente, todos esses fatos não foram descabidos ou não intencionais. É sempre bom lembrar que estamos diante de um hábil e minucioso trabalho com a linguagem.

Contudo, no afã da fluência narrativa, escapam algumas incongruências. No início relata-se que o narrador, sendo apenas uma língua, nada podia fazer a não ser narrar. Porém, à passagem dos capítulos nota-se que o narrador já consegue manusear, comer, lamber, andar etc., como se já possuísse uma materialidade corpórea. Fica claro que, ao longo do registro de mortos, o narrador foi adquirindo os órgãos dos cadáveres que narrava. No entanto, somente no final revela-se que ele se apropriou de um corpo. Antes disso, já havia carregado o defunto, atravessado ruas para, enfim, possuí-lo. Como faltam tais aprofundamentos, faltam, evidentemente, clareza e coerência, comprometendo em alguns momentos o sentido geral da narrativa. Talvez nossa exigência seja superada pelo caráter surreal da obra. Nunca é demais lembrar que os termos “logos” (palavra) e “lógica” guardam entre si estreitas relações. Como diante da morte faltam palavras, falta também sentido, ló-

gica, compreensão do momento. Tal qual a morte, a escrita é uma experiência de perda, como disse o próprio autor, e a morte ainda é algo incógnito e incognoscível.

Ademais, pelas características de narrador-testemunha apresentadas no início, o leitor é levado a inferir que o narrador desencorporado irá narrar episódios dessa família perturbada (coisa que até o faz quando entediado, já que a ausência de enterro impede que o processo natural de nomear mortes avance, mesmo que o narrador continue catalogando outras mortes como se o óbito ignorado não fosse um impasse). Nesse momento, o leitor fica meio confuso, porque, se o morto sem enterro é um impasse, um conflito que prende o narrador àquela casa da enviuvada que não enviúva, da filha que destrincha revistas de noivas à procura de um noivo, do rapaz misterioso trancado no quarto, por que os óbitos continuam a ser catalogados? Isso talvez se explique em algum ponto da narrativa que tenha passado despercebido deste leitor, ou no próprio final. Assim, há certamente uma confusão narrativa. Seria talvez uma proposta de brincar com a linguagem e com nosso raciocínio ou um acidente de percurso?

Um questionamento se faz urgente e necessário: o que se desvela através da prosa poética de *A passagem tensa dos corpos*? Seu próprio discurso de autoconstituição, devorador de restos. Afinal, presencia-se um narrador testemunha que passa a narrar a si mesmo, constituindo seu próprio discurso (linguagem/corpo): "Quando eu tiver uma cabeça, nela produzirei pensamentos inteiros", diz. Quando tornar-se inteiro, não será mais necessário narrar, porque toda narrativa é recorte, fragmento. Quando o narrador se preencher por inteiro, a narrativa será implodida, cessará seu fluxo, deixará de existir. O narrador não aprofunda

muito seu próprio conflito, que é diluído quase uniformemente na própria linguagem. Para concluirmos, faz-se necessária uma última dissecação, uma autópsia de dois aspectos desse corpo/livro: seu corpus/anima e seu animus, ou melhor, sua forma e seu conteúdo.

Incompletos, indefinidos e anônimos, os personagens de *A passagem tensa dos corpos* nunca são dotados de uma felicidade completa, de uma satisfação plena, o que mais uma vez faz lembrar Lúcio Cardoso e João Gilberto Noll. Além disso, todo o enredo se passa em meio à penumbra, adensando a atmosfera de absurdo e mistério da trama da família que não sepulta seu morto e do obituário que relata desde mortes trágicas, algumas cômicas, outras estranhas, algumas fantásticas, até bizarras. Retomando a questão da linguagem: os blocos de textos são breves, mas intensos e contundentes. A atmosfera de suspense se manifesta com a indefinição do assassino de C., com a hipótese de que tenha sido envenenado e com a intrigante obsessão pelos signos linguísticos concernentes à digestão e à excreção: boca, língua, estômago, intestinos, traqueia, fala, fome, lambida, comer, beber, rins, ânus, entre inúmeros outros. Talvez esse último aspecto se explique pelo trato com a linguagem: alguns desses órgãos são também os órgãos da linguagem, do aparelho fonador, também relacionados com a digestão e com a excreção humanas. Talvez porque representem os órgãos do início e do fim, da abertura e do fechamento do corpo, como num texto, justifiquem a constância de termos escatológicos. Escrever é vomitar palavras e ideias.

Para um leitor muito exigente, *A passagem tensa dos corpos* é vago demais, impreciso ao extremo, mas, para o leitor acostumado com as ousadias da contemporaneidade, sua leitura só vem com-

provar que estamos diante da passagem intensa de um escritor por nossa literatura.

Referências

- COSTA, Ana. *Corpo e escrita: as relações entre memória e transmissão da experiência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- LACAN, Jacques. *O seminário. Livro XVIII: de um discurso que não seria do semblante*. Tradução para uso interno do Centro de Estudos Freudianos do Recife. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 1996.
- MELLO, Carlos de Brito e. *A passagem tensa dos corpos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *A passagem tensa dos corpos*. Belo Horizonte, 9 nov. 2008. Disponível em: <<http://apassagemtensadoscorpos.blogspot.com>>. Acesso em 6 jan. 2011.
- OLIVEIRA, Iza Maria Abadi de. “As inscrições de um corpo: considerações sobre uma oficina de escrita com toxicômanos em um centro de recuperação”. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*. Ano VI, nº 2, jun. 2003, pp. 114-25.
- VALENTE, Rodrigo. “Produzir uma experiência: entrevista com Carlos de Brito e Mello”. *Rascunho: o Jornal de Literatura do Brasil*. Curitiba, 12 fev. 2010. Disponível em: <<http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=5&lista=0&subsecao=0&ordem=3329>> Acesso em 6 jan. 2011.

José Almino, leitor da infância e de outros sonhos perdidos

Luciano de Jesus Gonçalves*

O presente trabalho se propõe focar a coletânea *A estrela fria*, de José Almino (2010). Para tanto, estabelece um ponto de partida: a análise dos poemas em que o poeta, através de seu eu-lírico, lê a infância em seus diferentes matizes. A conclusão é que as leituras da infância, representadas aqui pela seleção de seis poemas, não estão desvinculadas da leitura de outras questões relacionadas à dimensão humana, tais como ausência, solidão, exílio e o caráter perecível da existência diante da mutabilidade do tempo.

Tendo como ponto de partida o fato de que a análise de todos os poemas do livro se configuraria inviável e a necessidade de escolha de um conjunto de poemas representativos, na abordagem da obra uma constante capturou nossa atenção: o tratamento renitente que os eus-líricos, em boa parte desses poemas, dispensam à palavra “infância”.

Diante da decisão de analisar o poema homônimo “A estrela fria” e da constatação de que nele o registro da palavra também ocorre, decidimos realizar a busca do termo em todo o livro. No fim da investigação, um resultado que igualmente prendeu nossa atenção: dos quarenta e cinco poemas apresentados, seis registram

* Mestrando em Letras (UFMS).

o vocábulo. Em todos os casos, a palavra aparece como parte destacada da construção do poema.

O poeta cultiva uma “poesia da conjugação” (Paz, 1994). Esse processo é responsável pela utilização deliberada de outros nomes da poesia mundial, num exercício hábil e complexo de leitura, seleção, recorte e reconstrução das passagens e, por conseguinte, de seu próprio projeto estético. Os trechos, que os leitores recebem de presente, funcionam não como simples citações ou demonstrações de erudição poética, e sim como desafios e convites à leitura de tais fontes, além de demarcações de leitura da própria poesia do poeta pernambucano. Importante ressaltar que todas as citações diretas, sinalizadas em *itálico*, podem ser encontradas, com o crédito de seus autores, no final do volume. No entanto, Almino vai mais longe: o poder de sugestão e referência de sua obra é muito rico, conforme pretendemos demonstrar logo no início deste trabalho, com a leitura do título do poema “A estrela fria” e a reverência de seu eu-lírico à obra de Manuel Bandeira, para citar apenas um nome.

Na discussão dos poemas, destacamos os aspectos linguísticos, mais voltados para a utilização vocabular. Essa escolha se deve à estrutura de versos livres e brancos dos poemas, mas sobretudo ao tratamento conferido ao conceito de infância e a implicação de seu uso no enfrentamento de outras questões evidenciadas pelos eus-líricos.

Leitor da infância e de outros sonhos perdidos

Começamos pela reprodução do poema que dá título à coletânea.

A estrela fria

There's no there there.

I

O verão era permanente.
Tanto fazia: alegria e dor
tinham
o calor do meio-dia.

II

De primeiro, era o
sol
que em Pernambuco leva dois sóis
e aterrissa de chofre
sobre a palha da cana
sobre a cabroeira do eito,
imundas,
ao arrepio da carícia
das geladeiras,
ao largo de azulejos
azuis.

Depois
é trinado de canção
no salão de barbeiro
suor do descamisado
capinando
o descampado.

Não há crepúsculo
mas o rangido do sol a pino
varrendo a sombra
e a árvore:
quintal pelado.
De longe,
a infância queima:
ela é a luz de uma estrela fria.

III

E sobre nossos túmulos nascerão flores amarelas e medrosas.

Quando o medo andava pelas ruas,
era apenas ele, nosso pai e nosso companheiro:
entrava na padaria, passeava o cachorro,
pousava a mão no meu ombro.

Na minha infância já não se morreria de tifo,
mas havia o medo,
sufocando-me durante as noites,
com lágrimas
e o travesseiro.

IV

Vou não.
Pego tudo e sacudo fora:
avoo no mato.

V

O sol de Sócrates amanhece lícido, vigilante:
não é o meu.
Terço apenas o fiozinho de um desejo
que escreve letras tortas por linhas incertas.
Às vezes bobeio, quando os meus olhos abrigam os ermos
da infância.
Morei no Zumbi, um lugar que sumiu.
Perdi a pátria nos trilhos sonolentos do bonde de Caxangá.

VI

Os adjetivos mastigam metáforas que desafinam:
há muito não vejo um rosto na multidão
e, qual Ulisses, volto a escutar a minha própria história

tangida pela memória de um outro
que com o tato de hoje identifico,
frente a uma tarde
quando aprendi a ver.

Eu era um signo opaco,
Menino chutando pedra
no oco do mundo,
liberto de escolhas,
entre o ócio e o espanto (pp. 11-4; grifos do autor).

O vocábulo “estrela” pode ser apontado como componente de um grupo de termos desgastados poeticamente. Podemos arriscar outros exemplos: “amor”, “paixão”, “lua”, “coração”, entre vários. O desgaste decorre de sua larga utilização e torna o trabalho do poeta um pouco mais complicado.

Aqui, o termo “estrela”, acompanhado pelo adjetivo “fria” e determinado pelo artigo “a”, ganha nova configuração, renovando suas possibilidades de sentido. Pode-se pensar no efeito de surpresa defendido por Candido, em Na sala de aula, onde o estudioso define um esquema caracterizador da linguagem poética como sendo dotado de três elementos: divergência = ruptura = surpresa (1989, 82). Estaríamos, assim, nos referindo a uma estrela insensível? Ou a um astro gélido? As possibilidades são muitas.

Com relação ao título do poema, “A estrela fria”, sobre a reverência da lírica moderna na literatura brasileira, pensamos em parte do conjunto da obra de Manuel Bandeira (1901-1975): de forma direta, nos títulos dos livros *Estrela da manhã* (1936), *Estrela da tarde* (1950) e *Estrela da vida inteira* (1966). Bandeira, voz latente em todo o livro de Almino, no entanto, não possui citação direta no poema.

Para encontrar a presença do predecessor na obra de Almino, é preciso estar atento aos poemas de Bandeira. Por exemplo, no poema “Estrela da manhã” Bandeira cria um eu-lírico que convoca a todos, amigos e inimigos, a procurar a estrela da manhã. Em mais de uma oportunidade, o eu-lírico brada, resolutivo: “Eu quero a estrela da manhã”. Em *Lira dos cinqüent’anos* (1940), cujo título faz referência à *Lira dos vinte anos*, de Álvares de Azevedo (1853), encontramos o poema “A estrela”: “Vi uma estrela tão alta,/ Vi uma estrela tão fria!/ Vi uma estrela luzindo/ Na minha vida vazia” (1986, 149).

A reprodução de parte do poema de Bandeira ajuda a perceber o processo de reverência da lírica moderna (Paz, 1996) na literatura de Almino, o qual ficará patente à medida que avançarmos. O título *A estrela fria* e a definição que a expressão ganha no poema homônimo – “De longe,/ a infância queima:/ ela é a luz de uma estrela fria” (p. 12) – resgatam e alteram o que em Bandeira “parece na maioria das vezes representar o ângulo atormentado do amor” (Candido, Antonio: 1986, lxxv), atribuindo ao termo “estrela” a condição sinônima de infância rememorada e, assim como a estrela de Bandeira, vista “de longe”. A esse respeito, sobre a poesia de Bandeira, tendo em vista especificamente o poema “A estrela”, Yudith Rosenbaum concorda que o poeta “elege [...] alguns objetos ou seres que se elevam alvos de sua incessante busca. A estrela é um deles: objeto inacessível por excelência, lança apenas seu brilho como indício de sua presença, mas mantém-se ausente para contato” (1993, 137).

No poema “A estrela fria”, o eu-lírico criado por Almino pode complicar a leitura com a utilização de uma epígrafe da poetisa americana Gertrude Stein: “There’s no there there”. A construção em inglês remete a uma negação espacial: algo como “não há

ninguém ali”, “não existe lá lá”, “não existe lá ali”, entre outras acepções. A história de vida de Gertrude Stein ajuda a entender um pouco mais tal afirmação, disposta em sua obra de memórias *Everybody’s autobiography*, de 1937. A frase, segundo consta, foi motivada pelas impressões que a cidade natal, Oakland, Califórnia, provocaram na escritora depois de trinta anos de residência em Paris. Em seu livro de recordações, a autora registrou a desolação com a inexistência das imagens de sua infância.

Pode-se pensar que o reforço que a frase de Gertrude Stein ganha é a supervalorização de um lugar em que não se tem a perspectiva de outro lugar: lá, não existe o lá. Ou, por outro lado, no destaque e na recriação de um lugar que já não existe.

O poema de Almino, dividido em seis grupos de estrofes irregulares, mescla reminiscências de um eu-lírico deslocado no tempo e no espaço. O primeiro grupo de estrofes, composto por quatro versos, demarca temporalmente um espaço. A utilização do verbo no pretérito perfeito registra a ação acabada. Lá, “o verão era permanente” e o efeito de surpresa que o eu-lírico constrói ao relacionar os termos “alegria e dor” é o da definição a priori climática do lá, atmosfera reforçada por termos como “verão”, assim como pela expressão popular “calor do meio-dia”. O resultado obtido está ancorado em uma lógica empenhada em caracterizar o local como ensolarado, escaldante.

O segundo grupo de estrofes (quatro estrofes com onze, sete, cinco e três versos, respectivamente) define mais claramente o espaço alvo das rememorações do eu-lírico. Seguindo na definição de um lugar e um clima, surge a afirmação de que, “de primeiro, era o sol que em Pernambuco leva dois sóis”, tomada de empréstimo de “O sol em Pernambuco”, de João Cabral de Melo Neto, publicado

em *A educação pela pedra* (1966). Note-se, ainda uma vez, a utilização de uma expressão coloquial, “de primeiro”, marcando um modo de falar simples, fora das normas gramaticais. Com relação à valorização dessa dicção popular, em “Evocação do Recife”, o eu-lírico de Manuel Bandeira sinaliza que, na sua infância,

a vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros
 Vinha da boca do povo na língua errada do povo
 Língua certa do povo
 Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil
 Ao passo que nós
 O que fazemos
 É macaquear
 A sintaxe lusíada (1986, 106-7).

Sobre a definição do lugar, encontramos em “A estrela fria” mais palavras que especificam características regionais: o sol “aterriça de chofre sobre a palha da cana/ sobre a cabroeira do eito”. Da mesma maneira, outras metáforas definem o sol e, metonimicamente, o lugar: o sol é, depois, “trinado de canção/ no salão de barbeiro/ suor do descamisado/ capinando/ o descampado”.

Na estrofe seguinte, por exclusão, desponta mais um conjunto de características a definirem as imagens memoradas pelo eu-lírico. A oração se inicia com o advérbio “não”: “não há crepúsculo”; e a conjunção adversativa acentua o contraste de negar/afirmar para, em seguida, definir: “não há crepúsculo/ mas o rangido do sol a pino/ varrendo a sombra/ e a árvore:/ quintal pelado”. As imagens, impregnadas de simplicidade e efeitos de surpresa, se multiplicam: o sol a pino possui rangido, o rangido do sol a pino varre a sombra e a árvore, o rangido do sol a pino varrendo a sombra e a árvore constrói um quintal pelado.

Na última estrofe desse grupo, aparece mais uma noção espacial e mais uma definição; nesse caso, a de infância: “de longe,/ a infância queima:/ ela é a luz de uma estrela fria”, ou, de longe, a infância é a luz de uma estrela fria. As marcações seguem com a utilização dos advérbios de lugar.

Mais adiante, Carlos Drummond de Andrade é convocado para abrir o terceiro grupo de estrofes (formado por duas estrofes, de quatro e cinco versos, respectivamente). As imagens calorosas começam a se alternar com outras possibilidades visuais: “E sobre nossos túmulos nascerão flores amarelas e medrosas”, do poema “Congresso internacional do medo”.

Seguindo o que a epígrafe adiantou, a primeira estrofe do terceiro grupo muda o tom das definições no que se refere às questões climáticas. O eu-lírico se volta para os temores da infância. A medida desse medo é dada a partir da conjugação de outra frase de Drummond: “Quando o medo andava pelas ruas,/ era apenas ele, nosso pai e nosso companheiro” (grifo do autor). Dessa citação de Almino, destaca-se que a frase de Drummond é a grifada em itálico, ainda do poema “Congresso internacional do medo”.

O quarto grupo é formado por apenas uma estrofe de três versos. O tempo verbal também é outro: o presente. No entanto, a resolução negativa do eu-lírico segue no mesmo tom informal: “vou não”. E intensifica as resoluções: “Pego tudo e sacudo fora:/ avoo no mato”.

O quinto grupo de estrofes é composto por duas estrofes, de seis e dois versos, respectivamente. A poesia de Murilo Mendes é emprestada numa relação intertextual de definição do espaço/clima. “O sol de Sócrates amanhece lúcido, vigilante: / não é o meu” (grifo do autor).

No diminutivo, “fiozinho de um desejo”, mais um elemento que compõe uma linguagem terna, meiga, saudosa. O saber popular, registrado logo na primeira estrofe do poema, continua sendo utilizado e ressignificado. O mesmo “fiozinho de um desejo” “escreve certo por linhas tortas”. Bela imagem, que reaproveita do povo a expressão encorajadora: “Deus escreve certo por linhas tortas”.

O que se segue é uma das expressões claras do impacto da perda da infância pelo eu-lírico: “Às vezes bobeio, quando os meus olhos abrigam os ermos da infância”. Destaque-se a tensão que a palavra “olhos” adquire na medida em que é utilizada como substitutivo para a memória. A partir de mais uma referência explícita, o Zumbi, chega-se a um complemento desolador: “um lugar que sumiu”. Ao concluir a estrofe com: “Perdi a pátria nos trilhos sonolentos do bonde de Caxangá”, o eu-lírico, ao utilizar o adjetivo na construção de uma personificação (ou prosopopeia), dá a medida de sua recordação de um bonde vagaroso. Nota-se que o lugar aludido no poema de Almino é o mesmo que proporciona o “primeiro alumbramento” do eu-lírico de Bandeira:

[No] sertãozinho de Caxangá
Banheiros de palhas

Um dia eu vi uma moça nuinha no banho
Fiquei parado o coração batendo
Ela se riu
Foi o meu primeiro alumbramento (1986, 106; grifo nosso).

No sexto e último bloco de versos, iniciado em tom meta-linguístico (“os adjetivos mastigam metáforas que desafinam”),

as lembranças, entrecortadas pela melancolia, acentuam a primeira das duas estrofes. Mesmo sem definir o local atual, a solidão também está presente: “há muito não vejo um rosto na multidão”.

Os versos seguintes remetem a toda uma tradição erigida em torno de uma personagem, o herói Ulisses: “e, qual Ulisses, volto a escutar a minha própria história/ tangida pela memória de um outro/ que com o tato de hoje identifico,/ frente a uma tarde/ quando aprendi a ver”. O mito de Ulisses, consagrado nas duas epopeias de Homero e encontrado em tragédias de Ésquilo e Eurípedes, assim como na Eneida de Virgílio, foi resumido por Antônio Houaiss, em estudo sobre *Ulisses*, de James Joyce, com as seguintes palavras:

Essencialmente: andanças do herói até o retorno ao ponto de partida. Simbolicamente: de como o fim está no início e o início no fim; ou de como uma aventura – por exemplo, a vida – é um ciclo, isto é, algo que se desdobra formando como um roteiro em círculo que se fecha; ou de como tudo se repete. Se a premissa é contestável, como a filosofia da História e mesmo da natureza, a simbologia, ideológica, não pode ser. Assim, cada um de nós pode ser um Ulisses ou uma Ulissa entre o acordar e o dormir, entre o emigrar e a nostalgia, entre ficar adulto e deprender da infância e juventude, entre amar e desamar porque o amor deixou de ser o que era (2005, 60; grifo do autor).

A conclusão promove o retorno ao passado “eu era um signo opaco”. E a trivialidade cotidiana do infante é, mais uma vez, rememorada: “menino chutando pedra/ no oco do mundo,/ liberto de escolhas,/ entre o ócio e o espanto”.

Um domingo

Não me escapa este domingo
de ser domingo: soberbo

Um domingo enxuto,
sem infância,
ávido de si,
do seu umbigo,

um domingo rútilo
em pelo
e sem mais sentido:
à espreita de uma surpresa,
de algum deleite (p. 16).

Composto por três estrofes – formadas, respectivamente, por dois, quatro e cinco versos –, o poema “Um domingo” marca a construção poética pela repetição. Para definir o domingo, indefinido no título, o poeta irá repetir o termo em todas as estrofes. Esse recurso parece destoar da concisão que os outros poemas da coletânea apresentam, mas acaba reforçando o trabalho de economia com as palavras.

O primeiro dia da semana é, na liturgia cristã, consagrado “à oração e ao descanso” (Houaiss, 2011). Em sua etimologia latina, *dies dominicus*, encontra-se a referência ao dia do Senhor. As várias denominações que recebe – domingo de Páscoa, da Quinquagésima, da Rosa, da Santíssima Trindade, Septuagésima, Sexagésima, de Pentecostes, de Ramos, do Advento, do Espírito Santo, do gordo e do magro (exemplos retirados do dicionário citado) – dão-nos uma medida da grande importância e versatilidade da data na organização da vida cristã.

No poema de Almino, o eu-lírico parece ignorar todas essas referências na definição de seu domingo e dos domingos em geral. No caso, “este domingo” não escapa de ser “domingo”. Ser domingo vem atrelado à ideia de igualdade com o adjetivo “soberbo”. Na primeira estrofe, então, o domingo é caracterizado como dotado desse sentimento.

O adjetivo é conhecido por caracterizar aquele que apresenta a soberba – um dos sete pecados capitais –, definida como a manifestação de soberba e/ou arrogância. Por sinonímia, pode-se entender que esse domingo é, em algumas denominações “pejorativas”, soberbo, arrogante, orgulhoso, impetuoso, arrebatado, dominador; ou, em algumas acepções “positivas”, valoroso, grandioso, belo, magnífico, suntuoso, esplêndido, sublime, valioso, precioso. Os versos seguintes ajudam a definir aquilo que o eu-lírico classifica como soberbo.

A segunda estrofe, agora por adjacência, contribui para a definição desse domingo. Para o eu-lírico, trata-se de um dia “enxuto,/ sem infância,/ ávido de si,/ do seu umbigo”. Tais construções conduzem às definições negativas do termo “soberbo”, apresentadas há pouco. As duas primeiras definições, enxuto e sem infância, contribuem para a definição de um aspecto seco, sem excessos, da data. Os dois versos que se seguem – “ávido de si” e “do seu umbigo” – reforçam a primeira definição e expandem a afirmação inicial do eu-lírico de que se trata de um domingo soberbo.

Seguindo a estratégia discursiva adotada desde o primeiro verso, a terceira e última estrofe segue na repetição do termo “domingo”. Trata-se da quinta aparição da palavra, em um processo adjacente de sentido. Aos predicados atribuídos ao dia até esse ponto, soma-se a informação de que se está falando de um domingo

“rútilo/ em pelo/ e sem mais sentido”. Nesse ponto, nota-se a primeira utilização de uma conjunção aditiva – e – reforçando as definições do dia: um dia sem sentido!

O que se aponta de possibilidade nesse dia está no campo do desejável, naquilo que o termo “infância”, ausente da data, pode contemplar. O eu-lírico se refere a um domingo rútilo, em pelo e sem mais sentido, “à espreita de uma surpresa,/ de algum deleite”. Estão concluídas, assim, as definições de um domingo e, por extensão, de um estado de alma solitário, preso ao tédio, proporcionado pela soberbia de um domingo sem infância.

Interregno

Nasceu e logo após as brumas e vagares da infância encontrou-se por muito tempo em uma ruazinha calorenta onde a umidade consumia a casa quando chegava o inverno e era junho.

À tarde, havia um banho frio, goiabada com queijo.
Quarenta e cinco anos depois viria a falecer (p. 40).

Dividido em duas estrofes, a primeira com quatro e a segunda com dois versos, o poema apresenta, em sua construção, uma característica muito presente na coletânea: a concisão. Outros exemplos, não analisados neste trabalho, podem ser verificados nos poemas “Epifania” (p. 21); “Neste verão” (p. 22); “Locatário” (p. 23); “Legado” (p. 39); “Nasci na várzea do Capibaribe” (p. 56; grifos do autor) e “Um sujeito IV” (p. 66), para ficar apenas nos poemas com menos de seis versos.

Voltando ao poema “Interregno”, a utilização de um termo originário do latim, *interregnum*, quebra a larga utilização de

palavras simples em seus poemas. No dicionário Houaiss (2011), encontra-se a informação de que se trata de “intervalo entre dois reinados, durante o qual não há rei hereditário ou eletivo” ou, por extensão de sentido, dos “Estados que não têm reis, ausência de governo”. Uma terceira definição seria a de “intervalo, interrupção momentânea; interlúdio”.

Na primeira estrofe, a maior delas, com quatro versos, o eu-lírico cria uma atmosfera que demarca o nascimento e a vida prosaica de um ser inominado e de sexo igualmente indefinido. O verbo no pretérito perfeito demarca com precisão a primeira ação observada: “nasceu”, verbo intransitivo, que não apresenta a necessidade de ser acompanhado por complementos, afinal, seguindo a norma, quem nasce nasce.

Uma locução adverbial de tempo (logo após) é responsável por ligar a primeira ação, o ato de nascer, a dois componentes da infância daquele que é observado, no sentido de rememorado, pelo eu-lírico: brumas e vagares. É ainda o Houaiss que ajuda nas definições lexicográficas: por bruma, termo relacionado à meteorologia, entende-se “nevoeiro denso que reduz ou anula a visibilidade”. Talvez essa acepção denotativa, que extrapola o poder figurativo do termo, possa nos interessar. O mesmo se pode dizer de: “o que impede de ver ou de compreender algo com clareza”. Vagar, verbo responsável pela construção por derivação do termo “vagares”, com relação ao sentido, apresenta-se em três facetas: (a) como intransitivo: “estar ou ficar vago, vazio, desocupar-se”; (b) como transitivo indireto: “sobrar, restar (tempo)”; e (c) como transitivo direto: “ocupar-se de, entregar-se a”.

O segundo verso funciona na demarcação prosaica dos aspectos da vida do ser observado: “encontrou-se por muito tem-

po em uma ruazinha/ calorenta onde a umidade consumia a casa quando/ chegava o inverno e era junho”. O tom prosaico é obtido pela definição simplória da rua daquele que vive (trata-se de uma “ruazinha” e, completa, calorenta). O aspecto e a atmosfera de simplicidade são acentuados na notação que o eu-lírico faz sobre a mudança de estação: na ruazinha calorenta, “a umidade consumia a casa”, “quando o inverno chegava e era junho”. Esse aspecto pode ser justificado igualmente pela utilização da conjunção aditiva unindo os dois elementos de consequência: (a) o inverno que chegava porque (b) era junho.

Nesse ponto, a definição do termo prosaico é necessária. Trata-se, aqui, de uma referência direta ao que Chklovski (1978) referia como o efeito que, na poesia, se pode obter com o trabalho da língua, a partir de “procedimentos particulares”:

Assim, o objeto pode ser criado como prosaico e percebido como poético e criado como poético e percebido como prosaico. Isso indica que o caráter estético de um objeto, o direito de relacioná-lo com a poesia, é o resultado de nossa maneira de perceber; chamaremos objeto estético, no sentido próprio da palavra, os objetos criados através de procedimentos particulares, cujo objetivo é assegurar para esses objetos uma percepção estética (p. 41).

Voltando ao poema, a segunda estrofe começa com um verso cúmplice da atmosfera prosaica criada na primeira. A dicção do eu-lírico ainda se relaciona, de forma adjacente, às práticas corriqueiras: “À tarde, havia um banho frio, goiabada com queijo”. Por outro lado, vale notar que, embora simples, esses dois elementos se valorizam em meio ao contexto e à atmosfera igualmente simples. A valorização, entendemos, é obtida por uma

lógica quase tautológica: na ruazinha calorenta, à tarde, um banho frio é, espera-se, desejável. O ato de degustar um doce em meio a um contexto de desagravo (a ruazinha era calorenta no verão e úmida no inverno) torna a atmosfera mais suave, embora ainda simples. O elemento “doce” pode ser lido como um dos poucos momentos agradáveis que essa vida apresenta, além do banho frio.

O verso final guarda ao leitor, de forma direta, incisiva, o fim da observação e a conclusão dos atos do observado: “Quarenta e cinco anos depois viria a falecer”. Encerra-se, assim, o poema e o ciclo vital daquele que estava sendo observado, e ao último termo é reservado o verbo “falecer”. Se ainda estamos pensando na escolha do título, a sensação de intervalo e interrupção momentânea que o termo também pode significar é provocada pela conclusão pragmática do poema.

A um passante

No metaphors that won't permit examination.

Insuportável vê-la a passear pela praia
ou qualquer outro
lugar,
sem estar morta nem nada.

(Suportava mal
a ideia de não ser amado.)

Não se perdoava.
Era intransigente: não se perdoava.

O destino esboçou-se uma, duas, três vezes: desistiu.
O mundo mudou.
Os amigos morreram.
A infância, esqueceu (p. 41; grifos do autor).

Formado por quatro estrofes – compostas por quatro, dois, dois e quatro versos, respectivamente –, o poema “A um passante” parece figurar na lista daqueles em que o eu-lírico se dirige a um terceiro. O tom pautado no prosaísmo é denunciado logo no título, afinal trata-se de uma composição poética direcionada a alguém (o artigo indefinido *um*, no gênero masculino, define apenas o sexo) que passa, a um transeunte. Como adjetivo comum de dois gêneros, o termo refere-se àquilo que “passa, excede” (Houaiss, 2011).

Após o título, a reprodução, no original, de uma frase de Ezra Pound – “No metaphors that won’t permit examination”, algo como “não existem metáforas que não possam ser examinadas” –, que teria sido pronunciada pelo poeta e crítico norte-americano sobre sua adaptação da peça *Electra*, de Sófocles. Mais uma vez, uma caracterização recorrente e eficaz na poesia de Almino: a remissão a outros discursos poéticos, a sugestão (talvez uma imposição ao leitor) à pesquisa desses discursos e sua utilização na construção de seu próprio discurso poético.

Na primeira estrofe, o eu-lírico expõe o estado daquele que observa, diante de outra presença: “Insuportável vê-la a passear pela praia/ ou qualquer outro/ lugar,/ sem estar morta nem nada”. Aqui, o alvo da observação é determinado pela desinência de gênero (“vê-la”; grifo nosso) e pelo adjetivo (“morta”).

Em sentido adjacente, a segunda estrofe, em seu conjunto, serve para estender o sentido da primeira: “(Suportava mal/ a ideia de não ser amado.)”. Na construção do poema, a aparição dessa estrofe de dois versos, entre parênteses, nos leva a pensar em rubrica de roteiro dramático, que justificaria a utilização de tais sinais no arranjo realçado de um discurso à parte, meio segredado.

Seguindo, na terceira estrofe, surge mais uma definição, ao mesmo tempo concisa e dotada de eloquência, pela repetição de termos: o observado pelo eu-lírico “não se perdoava./ Era intransigente: não se perdoava”. A repetição do primeiro verso dessa estrofe (“não se perdoava”) cria uma estrofe quase tautológica. O observado era intransigente porque não se perdoava, ou não se perdoava porque era intransigente?

A quarta e última estrofe pode ser dividida em duas partes: a primeira, formada pelo primeiro verso – “O destino esboçou-se uma, duas, três vezes: desistiu.” –; a segunda, pelos seguintes, do segundo ao quarto versos – “O mundo mudou./ Os amigos morreram./ A infância, esqueceu.”. Com relação à primeira parte, o verbo esboçar, no pretérito perfeito, relacionado com o destino, intensifica a falta de ação do ser observado diante das circunstâncias. Para acompanhar esse verbo, uma simples gradação numérica (“uma, duas, três vezes”) marca o caráter de insistência e reforça aquele que seria o resultado final dessa evolução: “desistiu”.

O final do poema expõe os conflitos daquele que se observa em três dimensões que resumem sua existência: (a) “O mundo mudou”; (b) “Os amigos morreram”; (c) “A infância, esqueceu”. Dentre os três elementos – mundo, amigos, infância –, destaca-se a posição deste último como possibilidade derradeira, incapaz de ser ao menos rememorada; algo que, nessa gradação, se sobrepõe à morte.

The waste land

A infância se esfacela brutal
diante dos olhos passados e adiante, no poema;

dos olhos que comem sua porção diária
de vida real e sem grandeza.
Naturalismo, tua cara é o meio-dia na voluntários da pátria.

Tudo o que é humano me é estranho
e, no entanto, o gosto seco do sol,
a carícia da poeira
trazem a eternidade da infância esfacelada (p. 53; grifos do autor).

O título do poema acima, emprestado do poeta norte-americano T. S. Eliot, remete a expressões como “o deserto”, “a terra deserta”, “o terreno baldio”. A obra *The waste land* foi publicada em 1922. No escrito de Almino, a palavra “infância” ganha um uso novo, em relação aos poemas apresentados até então: aparece no primeiro e no último versos. No primeiro caso, é apresentada nos dois primeiros versos: “A infância se esfacela brutal/ diante dos olhos passados e adiante, no poema”. O terceiro e quarto versos seguem na definição dos olhos: “dos olhos que comem sua porção diária/ de vida real e sem grandeza”. O quinto verso da estrofe – “Naturalismo, tua cara é o meio-dia na voluntários da pátria” – carrega no poder polissêmico para construir possibilidades de sentido, por meio de uma metáfora referente a uma importante rua do Rio de Janeiro.

A segunda estrofe inicia-se com a afirmação de que “tudo o que é humano me é estranho”, que funciona como negação do eu-lírico diante de aspectos humanos. Esse caráter é relativizado pelos versos que se seguem, prenunciados por uma conjunção aditiva (e) e por uma locução adverbial com função adversativa (no entanto), responsáveis por acrescentar um argumento contrário ao dito no primeiro verso da segunda estrofe. Os elementos a formarem o ar-

gumento são expostos no segundo e terceiro versos: “o gosto seco do sol” e “a carícia da poeira”, responsáveis por trazer “a eternidade da infância esfacelada”.

Sobre o retrato de minha mãe

Pouso o olhar no retrato de minha mãe, com o olhar que acredito continuar o seu, porém ela não é a minha mãe: minha mãe era um trejeito na boca, como quem faz o esforço de coser um botão; nunca existiu a minha mãe, não com a força que o passado, nesse tempo uno e eterno, nos traz e leva para a morte, e a minha mãe não me comove sem que eu faça um esforço e diga: ali está a minha mãe; não há minha mãe sem os meus irmãos, sem a prosódia do recife, até uma voz clara serve ou o gosto de uma fruta e o seu retrato é falso, mais falso do que todos os retratos e ela já não é pessoa alguma e falo dela somente porque ela não é nem ausência, mas um pé de pau, uma rã, uma dor doce e boa, uma tolice da infância (p. 69).

Dos poemas da coletânea, “Sobre o retrato de minha mãe” é um dos poucos a se fazer de apenas uma estrofe. Dividimos esse bloco de dezessete versos em cinco partes, assim denominadas: (a) Olhar; (b) Constatação; (c) Definição de mãe; (d) Tentativa de reconhecimento; e (e) Definições por negativas, afirmativas e conclusão. A forma de apresentação do poema seguirá a divisão de suas partes.

Olhar: “Pouso o olhar no retrato de minha mãe, com/ o olhar que acredito continuar o seu”. Essa parte compreende o primeiro e

mais da metade do segundo verso, com verbo no pretérito perfeito demarcando a ação de olhar concluída no tempo. O termo “olhar” tem sua utilização reforçada em duas oportunidades: na primeira, reaproveitado como substantivo, definido pelo artigo o, referindo-se à ação do eu-lírico; na segunda, utilizado com mesma função sintática, referindo-se, agora, à imagem dos olhos registrada pela fotografia da mãe.

Constatação: “porém/ ela não é a minha mãe”. A constatação aludida aqui é antecipada pela conjunção adversativa porém, logo no final do segundo verso. A frase é construída sintaticamente com a forma mais comum que a norma culta pode oferecer como recurso linguístico: a maneira direta, composta por sujeito (“ela”) mais predicado (“não é a minha mãe”).

Definição da mãe: “minha mãe era um/ trejeito na boca, como quem faz o esforço de/ coser um botão”. A definição de mãe, em contraponto com a negativa do que ela seria, vem através da imagem metonímica (um gesto ou aspecto físico pela pessoa). Em sentido adjacente, o eu-lírico explicita a definição com a comparação: a mãe era um trejeito na boca “como quem faz o esforço de coser um botão”. Destaca-se mais uma vez o uso de imagens prosaicas na construção do discurso poético.

Tentativa de reconhecimento: “nunca existiu a minha mãe,/ não com a força que o passado, nesse tempo/ uno e eterno, nos traz e leva para a morte,/ e a minha mãe não me comove sem que eu/ faça um esforço e diga: ali está a minha mãe”. A fotografia não comove, nessa penúltima parte do poema. Para isso, é necessário “um esforço”, representado pela reprodução da frase “ali está a minha mãe”. O eu-lírico parece se incomodar com algum tipo de

convenção que o obrigue a se emocionar com o retrato, mesmo que de forma forçada.

Definições por negativas, afirmativas e conclusão: “não há minha mãe sem os meus irmãos, sem/ a prosódia do recife, até uma voz clara serve/ ou o gosto de uma fruta e o seu retrato é falso,/ mais falso do que todos os retratos e ela já não/ é pessoa alguma e falo dela somente porque/ ela não é nem ausência, mas um pé de pau,/ uma rã, uma dor doce e boa, uma tolice da/ infância”. Aqui aparecem alguns motivos que justificam o desconhecimento ou a falta de reconhecimento da figura materna. Diante da ausência de quatro elementos – os irmãos, a prosódia do Recife, uma voz clara, o gosto de uma fruta –, surge novamente a constatação: “o seu retrato é falso,/ mais falso do que todos os retratos e ela já não/ é pessoa alguma”. O poeta oferece nos últimos versos algumas definições de mãe: “e falo dela somente porque/ ela não é nem ausência, mas um pé de pau,/ uma rã, uma dor doce e boa, uma tolice da/ infância”, reservando ao termo “infância” o fechamento desse ciclo de observação, descoberta e certeza da mutabilidade do tempo.

Considerações finais

Com relação aos poemas apresentados neste trabalho, há que se destacar a disposição privilegiada que a palavra “infância” ganha em todos eles: (a) logo nos primeiros versos, como ocorre em “Interregno” (“Nasceu e logo após as brumas e vagares da infância”), “The waste land” (“A infância se esfacela brutal”) ou em “Um domingo” (“Um domingo enxuto, sem infância”) – sendo este último igualmente no início do poema, ainda que como primeiro verso da segunda estrofe –; ou (b) nos últimos versos, por vezes

como últimas palavras de toda a composição poética. É o que se percebe em “A um passante” (“A infância, esqueceu”) e em “Sobre o retrato de minha mãe” (“uma tolice da/ infância”).

A infância, dentre outras possibilidades, é metáfora para os aspectos existenciais rememorados pelo eu-lírico. Em outros casos, e em consequência desse caráter metafórico, é metonímia de expressão de uma vida, se não desejada, saudosa e possível de ser vivida somente pelos meandros da memória.

Em outros momentos, o tratamento e a configuração dessa infância, sob um ponto de vista de um eu-lírico distanciado, a definem como algo desejado, o que ocorre em “Um domingo” e “Sobre o retrato de minha mãe”. É possível falar ainda em infância como sinônimo de uma época de deleite, sem espaço para os males do presente. Nesse sentido, são exemplares “Interregno” e “A um passante”.

Os poemas selecionados fazem parte de uma linhagem não só na obra *A estrela fria*, mas de parte significativa da produção de Almino: a criação de um eu-lírico em condição de exílio. A terra natal é alvo de reminiscências e, em alguns, do conflito baseado na melancolia. A leitura do poema homônimo, por exemplo, condicionada, em seu princípio, pelo pensamento de Gertrude Stein e pela desolação causada pela inexistência dos elementos que compuseram sua infância em sua cidade natal, Oakland, é rica na recriação reminiscente dos lugares pelos quais o eu-lírico – o de Almino – retorna através da memória. Desse aspecto “The waste land” não pode ser excluído. Neste último é que ocorre a constatação do eu-lírico de que “a infância se esfacela brutal/ diante dos olhos passados e adiante, no poema”. Esse tempo só pode ser resgatado, revivido, pelo “gosto seco do sol” e pela “carícia

da poeira”, responsáveis por trazer ao eu-lírico “a eternidade da infância esfacelada”.

Sobre o poema “A estrela fria”, a visão da escritora americana que, assim como Almino, residiu em Paris ao abandonar sua terra natal também marca o olhar do exilado. O tratamento de uma frase de uma das representantes da arte moderna do século XX, na poesia de Almino, se dá a partir da reelaboração poética e de sua alocação em outro cenário: o Nordeste brasileiro. Serão igualmente frutos dessa reconfiguração poética T. S. Eliot e Ezra Pound.

A estratégia desenvolvida pelo poeta, ao citar direta e/ou indiretamente os poetas listados, gira em torno da construção de um eu-lírico que lê, recorta e aloca as passagens, ampliando as possibilidades de sentido dos autores referenciados e, por conseguinte, da própria construção poética. No caso da passagem retirada de João Cabral de Melo Neto, destaque-se a recorrência e o impacto que o vocábulo “sol” encontra em sua poesia.

De Carlos Drummond de Andrade, destaca-se a importância do poema “Congresso internacional do medo”, quando se pensa em poemas que, além do tratamento estético, servem de testemunho de uma época marcada pelo pós-guerra e/ou conflitos internacionais iminentes: no caso, a I e a II Guerras Mundiais. Em Almino, o eu-lírico é atravessado por lembranças de intervenções políticas em sua vida, recorrentes desde os dezenove anos de idade, quando o poeta acompanhou a família exilada até o exterior.

A melancolia e a ausência são expressas na construção de uma linguagem simples que, em muitas passagens, reproduz uma fala infantil, no sentido de ingênua. A riqueza do tom reproduzido reside na recriação de uma dicção simples, despojada, pródiga em criar imagens como “vou não./ Pego tudo e sacudo fora:/ avoo no

mato”. Outro desafio se impõe ao leitor: o tratamento de uma literatura de caráter universal em conjunção com o proseado cotidiano.

As lembranças da vida pessoal, a valorização e a importância que a infância ganha em seus diversos aspectos, a leitura e seleção de poetas e intelectuais preocupados com algum tipo de ruptura, dotados de uma modernidade, na acepção de Paz, são responsáveis por um resultado, no mínimo, desafiador. Em tempos de massificação irresponsável e, poderíamos dizer, falsamente ingênua do pensamento, da arte e da literatura, a poesia da “conjugação” elaborada por Almino avulta com seu matiz de possibilidades e imagens ricas, belas e convidativas à reflexão.

Referências

- ALMINO, José. *A estrela fria*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ALVIM, Francisco. “Memória exilada”. In: ALMINO, José. *Maneira de dizer: poemas*. São Paulo: Brasiliense, 1991. Texto de orelha.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- _____. *Lira dos cinqüent’anos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 1989.
- CHKLOVISKI, Victor. “A arte como procedimento”. In: CHKLOVSKI et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978, pp. 39-56.
- HOUAISS. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=moira>>. Acesso em: 10 jan. 2011.
- HOUAISS, Antonio. “Ulisses – de James Joyce”. In: SEIXAS, Heloisa (org.). *As obras-primas que poucos leram*. Rio de Janeiro: Record, 2005, pp. 59-72, v. 1.
- MELO E SOUZA, Gilda & CANDIDO, Antonio. “Introdução”. In: BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986, pp. lx-lxxvii.
- MENDES, Murilo. *Antologia poética*. Seleção de João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro: Fontana; Brasília: INL, 1976.
- PAZ, Octavio. “Invenção, subdesenvolvimento, modernidade”. In: _____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996, pp. 133-7.

ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: uma poética da ausência*.
São Paulo: Edusp; Rio de Janeiro: Imago, 1993.

Marcelo Mirisola e a derrota para o contemporâneo

Pedro Henrique Trindade Kalil Aua^d*

Neste ensaio, pretendemos analisar a obra *Joana a contragosto*, de Marcelo Mirisola (2005a). Para tanto, nos valeremos do conceito de imagem-tempo, de Gilles Deleuze, a fim de elucidar a derrota de certa literatura para a produção artística contemporânea. Mirisola, ao mesmo tempo em que faz parte do contexto da cena contemporânea, nega a literatura presente. Assim, faz um movimento de aproximação e afastamento da arte literária, tentando reciclá-la e reconstruí-la.

Mirisola é considerado integrante da chamada Geração 90. O rótulo dado a autores desse período não somente aponta a produção cronológica, como também “reúne escritores cuja literatura traz marcas gerais comuns, características que revelam o *Zeitgeist* contemporâneo” (Quadrado: 2006, 46), o qual, ainda segundo Adriano Quadrado, se estrutura a partir da ironia pós-moderna; da noção de valor estético desestabilizada; da impossibilidade de fixar padrões e delimitar tendências; do privilégio da visão em detrimento de outros sentidos; da violência, agressividade, sexo e escatologia como parte dos temas das obras; do privilégio da linguagem em detrimento do enredo; da fragmentação da narrativa; da influência da internet; da paródia e do sarcasmo; das citações e referências; da presença do insólito; e da cidade como personagem.

* Doutorando em Estudos Literários (UFMG).

Joana a contragosto é um ponto chave na produção romanesca de Mirisola, no qual fica claro o desconforto que o autor sente em relação ao contemporâneo. Roberto Lisias observa bem que o maior achado de Marcelo Mirisola é criar, em todos os seus contos e romances, um “narrador que perdeu” (2005, 108). Contudo, os aspectos da estética da Geração 90, apresentados por Adriano Quadrado, não tocam a obra de Mirisola senão para serem negados. Assim, vemos nos livros de Mirisola, sempre ao final, a morte dos filhos ou o suicídio, como uma forma de não pertencimento ou repúdio à contemporaneidade.

Joana a contragosto também apresenta uma diferença significativa na produção de Mirisola. No livro, vemos “um texto com o balanço da bossa, lírico até a medula, feminino como o som de uma harpa. Vindo de uma voz insegura, hesitante e nervosa, que sofre dos cuidados da educação. [...] Mirisola mudou radicalmente. Mergulha na poesia para narrar uma dor de cotovelo” (Carpinejar, Fabrício: 2006). Entretanto, tal mudança não abala todos os pressupostos que corroboram o lugar de Mirisola na produção da prosa contemporânea brasileira: o sarcasmo, a cidade como personagem (o Rio de Janeiro), a fragmentação narrativa e as citações e referências permanecem, apenas deixam de ser tão importantes. Ao nos valermos do conceito de imagem-tempo para analisar o livro, podemos notar outros aspectos que vão além daqueles enumerados por Adriano Quadrado.

Joana a contragosto é o terceiro romance de Mirisola e nos apresenta uma história simples: um homem de quarenta anos conhece pela internet uma jovem de vinte, os dois passam uma noite no motel e depois se separam. O narrador remói tais acontecimentos de forma espiralar – parte de um ponto que

dá voltas, se abre e retorna ao ponto original: Joana. Desde o início anuncia todo o percurso do livro: “Trepei com Joana cinco vezes e sem camisinha, o que me deixou orgulhoso e envaidecido – a princípio mais pela quantidade do que pela aproximação. Isso se eu não tivesse cometido a besteira de querer amá-la ao mesmo tempo” (p. 9).

Qual seria o jogo que Marcelo Mirisola apresenta em *Joana a contragosto*? Como mencionado, a fábula do romance é bastante simples, mas vemos a capacidade do autor de complicar a estrutura narrativa, sendo a fábula somente a ponta do iceberg que se descobre e se desdobra em uma trama estruturalmente complexa. Entremos, então, no aspecto formal mais óbvio do romance: *Joana a contragosto* revela um narrador inscrito no presente, mas que retoma sempre o pretérito a fim de relatar os acontecimentos que viveu ao lado de Joana. Ele demonstra que o romance é feito de lembranças, de passado, de memória:

Não sei se agora ela está se divertindo. Ou mesmo teria se divertido à minha custa. Isso não importa. Eu não deveria sofrer e amar – nem por mim, nem por Joana. Ela me abandonou. Me devolveu a mim mesmo, e o que é muito pior: em dobro. Mas o que faço se a dor já não me diz respeito? Se não sou nem metade daquele sujeito de antes? (p. 55).

Nota-se no fragmento a primeira aproximação entre o conceito de imagem-tempo e a obra de Mirisola. Ao retomar o passado e atualizá-lo no presente, o autor constrói o que Bergson chamou de imagem-lembrança? Segundo Deleuze, com a imagem-lembrança temos algo próximo do flashback, de duas formas: o que avisa que vai ser instaurado e o que tem a necessidade de existir. Essa se-

gunda forma “dá ao flashback necessidade, e às imagens-lembrança autenticidade” (Deleuze: 2005, 64). No presente da narração em que, por flashback, se evoca o passado, surgem a memória romanesca, como aparece na narrativa relatadora, e o presente teatral “tal como aparece nos diálogos relatados” (Deleuze: 2005, 68).

Mirisola utiliza uma construção semelhante àquela que Deleuze exemplifica, já que seu relato é sempre cortado por travessões, como se entrasse em cena um presente teatral, um diálogo que quebra o passado e instaura o presente em um instante:

Bem, creio que ela fez o que tinha que ser feito. Nada mais nada menos do que excluir junto com a indiazinha, minha filha meia-boca que ela matou com o comprimido do dia seguinte.

– Se eu fosse Joana, faria o mesmo, ainda que por instinto.

Daí que compartilhamos tacitamente invenção, aborto e um amor que não sobreviveria à tesão, nem ao dia seguinte (p. 14).

Ou

O ódio que, aliás, é um dentre os vários desdobramentos de que não mais disponho, ou só isso.

– Talvez um dia você me entenda, meu amor.

Se não tivesse sucumbido no meio do caminho, talvez um dia, Joana, você entenda que a maldição é generosa (p. 49).

Porém, ainda de acordo com Deleuze, o que confere à imagem *signos* ótico-sonoros puros – presentes na imagem-tempo – não é apenas uma lembrança relatada; são, antes, as confusões da memória e o fracasso do reconhecimento. A imagem se torna imagem-lembrança “somente na medida em que foi procurar uma ‘lembrança pura’ lá onde esta se encontrava, pura

virtualidade contida nas zonas escondidas do passado tal como em si mesma...” (Deleuze: 2005, 70).

Em tempo: não é somente o fato de se criarem imagens-lembrança (mediante flashback, por exemplo) que faz com que o circuito que liga a imagem atual à imagem virtual se complete, para originar uma imagem-tempo. Não é porque se utiliza em *Joana a contragosto* um discurso de memórias que então se formam imagens ótico-sonoras puras.

Reynaldo Bessa observa que Fátima fez os pés para mostrar na choperia (1998), primeiro livro de contos do autor, funciona “como uma espiral: um ponto de partida e uma chegada sem fim ou nenhuma chegada” (2009). Igual processo se repete em todos os livros do escritor, nos quais há uma narração que gira, volta, retorna, ora pelo mesmo fio condutor, ora pulando de uma espiral a outra, mas sempre em círculos, indo de um ponto que se abre e ao mesmo tempo se fecha.

Em *Joana a contragosto*, esse procedimento não é diferente, sendo amplificado e mesmo exemplificado pelos beijos de Joana: “E com a vantagem de ter uma língua polpuda na defensiva que beijava em espirais” (p. 17). Esse semblante espiralar de Joana não é isolado na trama, é retomado durante todo o tempo. É importante ressaltar que a espiral simboliza e “manifesta a aparição do movimento circular saindo do ponto original; mantém e prolonga esse movimento ao infinito” (Chevalier: 1993, 398).

Deleuze (2004) relaciona uma montagem espiralar a um dos processos de montagem de Eisenstein. Griffith, para Deleuze, percebera como a montagem e a imagem-movimento

são processos orgânicos, mas “não viu, precisamente, a natureza dialética do organismo e da sua composição. O orgânico é exatamente uma grande espiral, porém a espiral tem de ser concebida ‘cientificamente’ e não empiricamente” (p. 52). Deleuze observa também que a montagem em Eisenstein não é somente empírica, é também conceitual, e parte da união de partes desiguais e opostas, presentes na obra do cineasta russo (um homem/vários homens, água/terra, um tiro/uma salva etc.). Dessa forma, é diante de oposições e desigualdades

que a espiral progride ao crescer. Mas o que se exprime desta maneira é o movimento do Uno que duplica e volta a formar uma nova unidade. [...] É nesse sentido que o conjunto se reflete em cada uma das partes, e que cada uma das espirais ou partes reproduz o conjunto (Deleuze: 2004, 52-3).

Relativamente, a montagem paralela de Griffith é substituída pela montagem de oposição em Eisenstein, uma montagem em espiral, ou montagem de oposição.

A espiral de Mirisola não tem nada a ver com esse procedimento: é uma espiral rizomática, que parte de um ponto a outro, que se ramifica e cresce ao mesmo tempo em que diminui, que liga diversos pontos a um só. E esse ponto central, Joana, se perde enquanto se une a muitos outros. À luz dessa percepção, a imagem de Joana deixa de ser simplesmente uma imagem-lembrança e é o tempo todo virtualizada, se atrelando a imagens atuais presentes na obra.

Deleuze não liga a imagem-lembrança à imagem óptico-sonora pura, tampouco à estrutura espiralar tal qual vemos nos filmes de Eisenstein, e coaduna os signos ótico-sonoros puros ao sonho, e não mais à lembrança. No sonho,

a imagem virtual que se atualiza não se atualiza diretamente, mas em outra imagem, que desempenha o papel de imagem virtual atualizando-se numa terceira, ao infinito [em que] não se trata de metáforas, mas um devir que pode, em direito, prosseguir ao infinito (2005, 73).

Mirisola se vale de vários artifícios para que sua obra não seja somente uma lembrança e constitua um devir que progride sem fim e sem direção. O narrador desliza em várias direções; não se trata somente do presente em que vive sozinho ou do passado com Joana – ele evoca e inventa um Rio de Janeiro antigo, da bossa nova:

Assim, tive nostalgias desabrigadas na cidade que inventei... e tomei porres que talvez fizessem algum sentido se girassem em falso na memória de um Vinicius de Moraes, de um Paulo Mendes Campos ou de um Carlinhos Oliveira, ou qualquer outro que objetivamente tivesse sido “penabundeadado” e vivido e enchido a cara naquele Rio que não existe mais (p. 53).

Mirisola também convoca outros amores. Aparecem na narrativa Ana Cristina Cesar, Márcia Denser (e sua relação com António Lobo Antunes) e outras aproximações, como Caio Fernando Abreu e José de Alencar. A espiral construída ao redor de Joana se desloca longamente, mas esse deslocamento sempre suscita no leitor imagens metamorfoseadas: a filha morta, a solidão do narrador, outros amores e o embaraço criado pelo autor entre M.M. e o nome Marcelo Mirisola.

A confusão entre o narrador do livro, M.M. (ou Marcelo), e o autor, Marcelo Mirisola, nos mostra uma face interessante da narrativa. Como afirma Liana Vasconcelos,

ao falar da própria vida, ou pelo menos evidenciar alguns dados biográficos verossímeis, o autor estabelece certo mecanismo de controle sobre o leitor, declarando narrar a verdade absoluta. Daí, fantasias e divagações absurdas ganham status de real. A voz narrativa [...] é um ato performático (2007, 83).

Essa performance narrativa se manifesta na imagem que o narrador constrói de si mesmo, na qual se confundem narrador e escritor, e se traça uma linha mimética em que o simulacro é liberado, surgindo, portanto, uma potência do falso. A tarefa mimética em *O sofista*, de Platão, trata a mimesis como a arte de produzir imagens de dois tipos: “a arte de produzir cópias (eikon) e as ‘boas’ imagens, que proporcionalmente são bem dotadas com relação à ideia, e a arte de produzir simulacros (phántasma), ‘más’ imagens, pois simulam a cópia e produzem ilusão” (Casa Nova: 2008, 22).

Deleuze define bem a questão: se temos a ideia como o ideal,

as cópias são possuidoras de um segundo lugar, pretendentes bem fundados, garantidos pela semelhança; os simulacros são como falsos pretendentes, construídos a partir de uma dissimilitude, implicando uma perversão, um desvio essenciais (2007, 262).

O modelo de Platão é o do Mesmo – a cópia seria o semelhante; não existe em Platão um lugar para a “representação por si mesma” (p. 264).

Ainda sob a ótica de Deleuze, coube a Nietzsche a tarefa de reverter o platonismo e encurralar o sofista – “fazer subir os simulacros, afirmar seus direitos entre os ícones ou as cópias” (p. 267). Não se trata mais de confrontar o falso, como fazia Platão com sua caverna em busca do Mesmo, mas de um mundo do simulacro que pensa a similitude, a identidade como diferença.

A modernidade responde à ambição de Nietzsche, fazendo com que o simulacro negue “tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução” (p. 267). É assim que Nietzsche

subverte a representação, que destrói os ícones: ele não presuppõe o Mesmo e o Semelhante, mas, ao contrário, constitui o único Mesmo daquilo que difere, a única para todos os simulacros (o ser para todos os entes) [...]. É sob a potência do falso pretendente que ele faz passar e repassar o que é (p. 270).

Os simulacros (phántasma) se tornam independentes, deixam de ter um caráter bom ou mau, como queria Platão, para se tornarem potência em si mesmos, de modo que o simulacro e o falso retornam como potência, ou com a potência do falso.

Podemos perceber que, na obra de Mirisola, uma fissura é aberta no pacto ficcional. Em *Joana a contragosto* até a conta bancária do autor é citada. Mas com que objetivo? Fica clara a exploração das possibilidades dentro da obra, desdobrando a realidade e a reintroduzindo na ficção: infinitas imagens virtualizadas transitam entre o real e o ficcional.

Mirisola então cria labirintos de espelhos e virtualidades e os conecta às imagens atuais do livro. Tudo isso é ampliado quando se envolve a questão da virtualidade da internet – Joana começa a se comunicar com o narrador via internet, enviando fotos de partes do corpo para ele.

Joana também prometeu a mesma calcinha preta enfiada no rego, aquela da primeira foto mandada por e-mail. A minha condição: mais nenhuma foto, nem telefonema, nem email. Cheguei a este termo depois de Joana ter me enviado as coxas, os pés. [...] A bunda empinada da primeira foto e as coxas seguidas do ombrinho bronzeado e da foto dos seios de auréolas rosados me tranquilizaram (p. 85).

O jogo ficcional que Mirisola propõe ao apresentar o narrador-personagem e o suposto escritor empírico do livro, M.M. (Marcelo Mirisola), somado a Joana materializada por partes – “Comprei o pacote sem ver o rosto” (p. 85) –, ajuda a criar uma potência do falso, uma ordem mimética em que o simulacro tem o mesmo peso que o real. Deleuze, ao estudar a potência do falso, caracteriza dois regimes de imagem: um orgânico e um cristalino, ou um regime cinético e um regime crônico. O que aqui nos interessa é o regime crônico. No regime cristalino (crônico), a) existe uma descrição que vale por seu objeto; b) o imaginário é separado dos acontecimentos motores, deixa de lado a continuidade, levando o virtual a valer por si próprio; c) a narração não segue esquemas sensorio-motores e as personagens se tornam videntes que não mais podem reagir diante de um acontecimento e nem conseguem enxergar o que acontece nas situações.

Vemos que em *Joana a contragosto* não há mais um objeto direto apreendido no espaço: Joana é escorregadia. O narrador oferece dela uma imagem construída por partes e se valendo de fotos. Nunca sabemos ao certo quem é Joana por inteiro. Sua história é contada, seu corpo e prática sexual descritos, mas ainda assim Joana nunca é completamente Joana. O narrador tenta, porém nunca consegue defini-la totalmente. Existe a tentativa de explorar a complexidade psicológica da personagem, sua história, embora o próprio narrador não consiga fazê-lo; fala de Joana como se não se tratasse de Joana: “Escrito está. Consegui. Ninguém vai saber que a bundinha é sua, fica tranquila. Ninguém vai saber que é você, Natércia” (p. 48). Joana não é o objeto descrito, o que é descrito é que vale por esse objeto. Não importa como e quem é Joana, mas justamente como Joana é descrita. Portanto, mais relevante do que a persona-

gem Joana, é sua metamorfose: a doce Joana, a malvada Joana, a sumida Joana, a amante Joana, a Capitu, a Márcia Denser, a Ana Cristina Cesar: “Impecável e filha da puta. Porra louca e egoísta, enfeitçada” (p. 69); “Márcia e Joana estão vivas e são vultos de carne e osso” (p. 33); “Joana – mulher que me quis” (p. 165). Joana se dissolve em cenários, no quarto de motel, na churrascaria, em um Rio de Janeiro dos anos de 1960: “O que eu busquei foi um espanto estéril, inosso... uma mistura de reconhecimento e perplexidade, papadas triplas e a imobilidade tão parecida com os blocos da Barata Ribeiro, em Copacabana?” (p. 164). A personagem Joana, enfim, não pode ser sustentada nos sentidos motores. Joana é uma imagem propriamente virtual que se liga à imagem atual do narrador. Joana vale por si mesma.

A estrutura do livro de Mirisola se apoia, em grande parte, em suposições acerca do que acontece e do que aconteceu a Joana. O narrador tenta, sem sucesso, estabelecer ligações lógicas entre os acontecimentos. O porquê é sempre evocado como tentativa de entender o que acontece e o que aconteceu, ou seja, o narrador descreve acontecimentos, o antes e o depois de Joana, seus sentimentos, a forma como se comportou, mas mesmo assim é impossível para ele compreender os fatos. O narrador não consegue estabelecer um antes e um depois, uma lógica linear – logo, a estrutura espiralar.

Se não é possível entender Joana, tampouco a estrutura do livro é apreendida. Há um antes e um depois, mas a ligação lógica dos acontecimentos não pode ser estabelecida. A espiral estrutural do texto e a espiral dos beijos de Joana funcionam como uma estratégia para que as imagens formadas no livro não sejam entendidas com uma lógica sensório-motora; é, antes, uma forma de provocar confusão. O narrador nada pode fazer além de

trabalhar como um vidente, tentando entender a vida passada, adivinhar o significado dos acontecimentos e agir como se fosse possível de alguma forma adivinhar o futuro.

Tais procedimentos adotados por Mirisola fazem com que a temporalidade em *Joana a contragosto* seja reavaliada: a imagem-tempo revela elementos de uma temporalidade um pouco distante do ideal comum de tempo no romance. Temos a ideia de que o tempo em um romance é “inseparável do mundo imaginário” (Nunes, Benedito: 1988, 24). O tempo é apresentado por acontecimentos que preenchem seu espaço. Mesmo quando lacunas temporais aparecem nas obras, o leitor as preenche muitas vezes sem perceber, estabelecendo uma continuidade. Essa continuidade não precisa necessariamente estar relacionada a uma ordem temporal passado-presente-futuro, pois todos os tempos são deslocáveis, “o tempo da ficção liga entre si momentos que o tempo real separa” (Nunes: 1988, 25).

No romance, deve-se atentar para o fato de que, no discurso, e somente nele, é que se constrói o tempo. É por meio dele que podemos construir um tempo constitutivo da obra, elemento que traduz sua duração e seu desenvolvimento. Ainda que ele esteja determinado pelo tempo de leitura, existem efeitos que a narrativa sugere que fazem com que o leitor entre no jogo do tempo – o texto mais rápido, mais lento, frases curtas ou longas, a contração ou alongamento de acontecimentos, simultaneidades etc.

No romance moderno, encontramos uma construção temporal bastante usual que se convencionou chamar de tempo psicológico. O tempo psicológico pode se passar apenas como um contraponto ao tempo físico; seu primeiro traço é “a sua permanente descoincidência com as medidas temporais objetivas” (Nunes: 1988, 18), mas consegue ir além. Ele é mais um tempo subjetivo e qualitativo do que

o próprio tempo mensurável, já que é filtrado pelas vivências pessoais da personagem e do narrador, erigidas em fator de transformação e redimensionamento da rigidez temporal da história.

Com o tempo psicológico, retomamos um ponto importante da imagem-tempo: a *durée*, conceito de Bergson. É como aponta Hans Meyerhoff: se a *durée* é o tempo experimentado, então esse tempo

mostra a qualidade da relatividade subjetiva, ou é caracterizado por uma espécie de irregularidade, não uniformidade e distribuição desigual na medida pessoal do tempo. Essa qualidade difere radicalmente das unidades regulares, uniformes, quantitativas de um objeto métrico (1976, 13).

O tempo psicológico, portanto, não é o que remete ao tempo lógico (relógio, ciclo solar ou lunar etc.). Em grande parte de suas realizações, o tempo psicológico depende da memória para se configurar, tendo com os eventos da memória uma qualidade de associação e interpenetração dinâmicas, uma desordem temporal que não segue o tempo lógico. Nas interpretações da literatura a esse respeito, como a de Meyerhoff, presenciamos um encontro com o pensamento de Bergson, que, para o estudo desse tempo, recupera uma “lógica das imagens”. A lógica das imagens

é uma tentativa de mostrar que, tanto quanto diz respeito às sequências temporais e “ordem” dos eventos dentro do mundo interior da experiência e da memória, precisamos empregar símbolos de “desordem” que violem a ordem e progressão estritamente “lógicas” dos eventos, às quais fomos acostumados pela ciência e pelo senso comum. Precisamos fazer tal coisa porque o mundo interior da experiência e da memória exhibe uma estrutura que é causalmente determinada mais por “associações significativas” do que por conexões causais objetivas no mundo exterior. Trans-

mitir essa estrutura peculiar requer, assim, um simbolismo ou imagística em que as diferentes modalidades de tempo – passado, presente e futuro – não sejam serial, progressiva e uniformemente ordenadas e sim sempre inextricável e dinamicamente associadas e mescladas umas às outras (Meyerhoff: 1976, 21-2).

A construção temporal de *Joana a contragosto* poderia ser um exemplo do que se convencionou chamar de tempo psicológico. Entretanto, não é isso o que acontece. Não cabe mais ao narrador encontrar um tempo próprio, em que o interior é transportado para o texto. O narrador de *Joana a contragosto* não tem mais controle sobre o tempo, nem mesmo em relação à sua subjetividade. Por mais que Mirisola utilize questões formais para constituir o tempo na obra, ele o faz para que este não seja mais possível de ser ajambrado e construído de forma sensata. Dito de outra forma, se pensarmos que elementos básicos de constituição da temporalidade do texto estejam estruturalmente presentes (frases curtas, longas, ritmo etc.), esses elementos são utilizados para informar ao leitor que o narrador não tem mais controle sobre o tempo. O narrador de Mirisola não mais controla o tempo, está perdido nele.

Sistematizando o relatado, vemos que Mirisola constrói em *Joana a contragosto* uma estrutura espiralar, confusa, espelhada, de forma que o presente sai de um ponto central, se alonga e volta a outro ponto central virtual, que pode ser Joana ou os “espelhos” de Joana (Márcia Denser, Ana Cristina Cesar, a filha morta etc.). Em seu livro, Mirisola tenta misturar e confundir o narrador e o escritor e, com isso, cria uma potência do falso que se instaura em toda a obra. Joana é uma personagem escorregadia, sofre diversas metamorfoses, dissolve-se no cenário, uma personagem que tenta se explicar, mas que se torna inexplicável. O tempo no romance

nos dá a sensação de que o narrador não mais o controla, está imerso nele. Sendo assim, as imagens de *Joana a contragosto* são compatíveis com o que Deleuze chama de imagem-tempo.

Relembrando também certos ângulos do que Adriano Quadrado chamou de *Zeitgeist* contemporâneo, observamos que estes já não são tão relevantes em *Joana a contragosto*, na medida em que o narrador os assume no texto para repudiá-los no discurso. A ideia de Roberto Lisias, de que Mirisola nos apresenta um “narrador que perdeu”, é, pois, bastante significativa. Mirisola constrói um texto em que o mal-estar contemporâneo é inserido na narração. Se o autor assume esses aspectos, é para, em seguida, negá-los. O narrador tenta se encaixar na contemporaneidade, mas não consegue, é derrotado por ela.

Pelo lirismo que encontramos em *Joana a contragosto*, Mirisola deixa isso muito claro, contrapondo justamente a arte ao tempo e ambos ao contemporâneo. No capítulo intitulado “Borges, Poe, Vinicius. Um estupro. Um sonho”, o narrador compara Joana ao corvo Nevermore de Poe:

Posso afirmar tranquilamente que Joana é o corvo que Poe jamais conseguiu vislumbrar simplesmente porque não teve o amor (ou azar?) para tanto. Em vez de repetir “nevermore”, a mulher que me prometeu uma vida de miudezas, IPTUs e filhos devidamente matriculados repete: “não me pergunte por quê”... o agravante é que ela está viva e tem a pele macia, enquanto Leonore, a amada perdida de Poe, simplesmente bateu as botas e é apenas um eco fantasmagórico reproduzido por um corvo que podia ser papagaio: ou, por outra, é como se eu não pudesse gozar da vida e a morte não existisse, e esses dois “estados”, digamos assim, fossem ao mesmo tempo meus interlocutores. Onde me situo? Essa é a pergunta que Poe fez a si mesmo: “Onde situar o amante?” (pp. 57-8).

A única solução para o amante, diz o narrador, é se enfiar em uma biblioteca, onde os livros, “em contraste com a vida e a morte, prestariam o socorro ao amante desesperado” (p. 58). Ao recuperar a análise borgiana do poema de Poe, o narrador atesta que a arte seria a única saída para o corvo e para Joana.

Em contrapartida, o narrador nega tanto o sexo quanto a arte: “Se é arte mesmo, ou é cabaço... para mim, tanto faz. Eu não aceito isso. Não quero essa merda” (p. 59). Diante disso, podemos pensar que Joana, de certa forma, é também a arte. Essa relação entre a personagem Joana e a literatura é muito forte em todo o livro, não só quando funde o sexo à arte. O narrador escreve o livro a contragosto, quer acreditar na literatura (“escrevi quatro livros geniais”) e, ao mesmo tempo, percebe a impossibilidade de existir um objeto artístico duradouro. Mirisola ambiciona a aura, mas percebe que já não existe espaço para ela: o narrador dos livros é derrotado pela efemeridade do mundo contemporâneo.

Por tal razão, vê-se o comprometimento de Mirisola com a produção artística contemporânea; poder-se-ia dizer, portanto, um comprometimento traidor, já que o autor o nega, como se construísse um museu de cera no meio de um forno prestes a ser ligado e a derreter toda a obra, restando pouco ou muito pouco da arte. Mirisola constrói um museu de cera a contragosto. Não o faz porque quer, e sim porque é preciso, apesar de tudo.

O falseio do tempo que o narrador vive ao lado de Joana é o falseio do que ele sente a respeito da arte contemporânea. Ou seja, quando Mirisola constrói espelhos em espiral, se coloca e se encaixa perfeitamente na produção contemporânea – a noção de valor estético desestabilizada; a violência e a agressividade; o sexo e a escatologia; a fragmentação da narrativa; a paródia e o sarcasmo;

as citações e referências; a cidade como personagem; mas, por outro lado, o narrador de seus livros lamenta tudo isso.

A arte descartável é o entulho que Mirisola tenta reciclar. O tempo, nesse sentido, deverá ser reconstruído, não mais recuperado ou redescoberto. Essa reconstrução, contudo, está destinada ao fracasso. O tempo a ser reconstruído é um tempo perdido, no qual lança lamentos inalcançáveis; uma memória perseguida pelo narrador, mas inalcançável. Ao se dar conta de tal impossibilidade, o narrador foge, como no final de *Joana a contragosto*:

eu não era tão babaca; sofria pelo dia encoberto, pelo Cristo estrangulado em nuvens de magnésia bisurada e por estar vendo uma Guanabara que não existia mais lá do alto, chorei por causa de Tom Jobim & Vinicius de Moraes, e por quarenta anos e cinquenta minutos de voo ser tão pouco tempo para Joana e quase uma eternidade para mim, eu estava indo embora (p. 187).

Referências

- BESSA, Reynaldo. “Moleque metido a besta, mas genial”. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/printversion.asp?id=2133>>. Acesso em 29 out. 2009.
- CARPINEJAR, Fabrício. “Quando o lirismo é a única saída”. [2006]. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/resenhas.asp?id=1063>>. Acesso em 4 dez. 2009.
- CASA NOVA, Vera. *Fricções: traço, olho e letra*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema I: imagem-movimento*. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- _____. *Cinema II: imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- _____. “Platão e o simulacro”. In: _____. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fontes. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- LISIAS, Roberto. “Posfácil”. In: MIRISOLA, Marcelo. *Notas da arrebentação*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- MIRISOLA, Marcelo. *Fátima fez os pés para mostrar na choperia*. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.
- _____. *Joana a contragosto*. Rio de Janeiro: Record, 2005a.
- _____. *Notas da arrebentação*. São Paulo: Editora 34, 2005b.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

QUADRADO, Adriano. *Inferno pós-moderno: marcas da contemporaneidade em Hotel Hell e outras obras da Geração 90*. 2006. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

VASCONSCÉLOS, Liana Aragão Lira. *Estratégias de atuação no mercado editorial: Marcelino Freire e a Geração 90*. 2007. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

Forma literária e processos contemporâneos em uma narrativa de Sérgio Sant’Anna

Sandro Roberto Maio^{*}

Uma personagem da narrativa *Breve história do espírito*, de Sérgio Sant’Anna, diz, em claro exercício de persuasão, porém em passos reflexivos: “mas o fato é que as pessoas têm fantasias que a gente nem imagina mas deve prever. E mesmo que nunca saia do papel para a realidade, já terá servido como uma ilustração que ajuda os clientes a refletir” (2006, 33).

A personagem não demonstra nenhum problema em suportar uma lógica que assombra muitas intenções do específico literário. Distante das preocupações corriqueiras previstas nas leis dos textos de literatura, a fala acentua uma situação talvez mais aderente aos processos sociais circundantes. O texto literário, como produto de um conjunto específico de relações processadas dentro de um paradigma incorporado e trazido à ficção como realidade, pode conter outros extratos de situações possíveis recolhidas do imaginário ficcional. No entanto, as formas de sua produção são redimensionadas pela constante presença em variadas figurações do escritor.

O conto de Sérgio Sant’Anna funciona talvez como alegorização da própria relação do autor com o mercado. Aponta para a construção de uma imagem do escritor pautada não somente no fazer artístico, mas sobretudo nas condições circundantes, o que torna o fazer narrativo não exatamente um reflexo, mas um produto

^{*} Mestre e professor convidado do curso de especialização em Literatura e Crítica Literária (PUC-SP).

das oposições, tensões e ambiguidades do fazer escritural. Segundo Pascale Casanova, que coloca Henry James em interlocução,

cada obra, como "motivo", só poderia ser decifrada a partir do conjunto da composição, só brotaria em sua coerência reencontrada em ligação com todo o universo literário. [...] Cada livro escrito no mundo e declarado literário seria uma parte ínfima da imensa "combinação" de toda literatura mundial (2002, 17).

A via oferecida por Casanova supõe que a organização do universo literário é o que evidencia e posiciona a própria obra. Esta só pode ser vista se tomada pelo todo, pois sua coerência está nesta ligação, enquanto parte dotada de certa autonomia dentro de um sistema. Por isso, somente o conjunto de especificidades próprias de uma ordem construída sob o signo da literatura pode conduzir ao sentido de uma obra: "O que poderia parecer o mais alheio à obra, à sua construção, à sua forma e à sua singularidade estética é, na realidade, o que gera o próprio texto, o que lhe permite a emergência" (Casanova: 2002, 17). De outra maneira, nem a obra em si, nem sua circunstância histórica são as determinações para a evidência do texto, mas as relações que acomodam a circunstância e o valor, fatos geradores de "um universo centralizado que constituiria sua própria capital, suas províncias e seus confins e no qual as línguas se tornariam instrumentos de poder" (p. 18).

A geografia desse campo de poder se perfaz em plano histórico ou estético, assim como nos contornos que traçam os próprios escritores, suas relações e os impasses que geram sua mobilidade em direção ao ficcional. Nesse sentido, alguns pontos de articulação merecem destaque: 1) a obra possui estreitamento com os acúmulos de relações sociais que o próprio escritor tece;

2) a literatura se insere como síntese possível de uma homologia entre forma literária e processo social; 3) o escritor se insere nas propostas de mercado, que formalizam práticas já incorporadas aos indivíduos e que são trazidas à luz por formas culturais acomodadas no campo de forças em que se encena tal prática; 4) tal “universo centralizado” funciona como uma economia por acumulação do capital cultural – no caso, literário; 5) não há reflexo da realidade, mas produto das oposições que operam as possibilidades de produção não estável, mas incorporadora dos jogos de poder ali teatralizados.

Dessa forma, a figura do escritor enquanto individualidade criadora se relaciona com um campo de poder específico – o literário –, capaz de materializar sua visão de mundo por experiências que tragam não só uma representação do mundo vivenciado, mas a tomada de consciência sobre o lugar que ocupa. Auerbach toma Stendhal como exemplo de autor que

só tomou consciência de si mesmo e só se dedicou ao ofício de escrever de forma realista, quando procurava. [...] A literatura realista de Stendhal brotou de seu mal-estar no mundo pós-napoleônico, assim como a consciência de não pertencer ao mesmo e de não ter nele um lugar certo (2007, 411).

Justamente pela passagem pela incógnita, pelo deslocamento, pela força que não conforma, mas dispersa, o escritor consegue reconhecer um rosto possível para atuar e construir um lugar profícuo para sua atuação.

Pascale Casanova, em *A República Mundial das Letras*, busca, através da compreensão dos fatores políticos e históricos que circundam a produção literária, nomes para os protagonistas

da cena literária. A partir de paradigmas próprios da economia, percebe as formas de inserção da literatura na forma social do mercado e nas variantes dos bens culturais. A autora desmonta a ideia de uma literatura produzida por intenções desinteressadas, entendida como mito propulsor de uma pureza anterior aos meios de circulação da palavra, como se ali estivesse depositada uma constante negação dos mecanismos sociais de dominação (que nomeia de “uso encantado”): “Preso a um ponto de vista particular, entrevê uma parte da estrutura, mas não o universo literário em sua totalidade, porque o efeito típico da crença literária é ocultar o princípio da dominação literária em si” (2002, 24). Tal visão exige a prática literária de qualquer filiação política, como se constituísse um mundo à parte de efeitos não relacionados aos seus meios de produção, ou seja, as inscrições históricas, sociais e subjetivas para sua existência.

A produção literária, mesmo protegida do mito encantado, constitui um universo em que vigoram mecanismos de dominação próprios de uma dinâmica constituída de estabilidade e luta. Constrói e potencializa referências por meio da sedimentação de “reconhecimentos”, o que é instrumento de poder e constante edificação de hierarquias próprias. De certa maneira, um universo à parte, porém figurado por mediações concretas do sistema que aparentemente nega:

Essa República Mundial das Letras tem seu modo próprio de funcionar, sua economia gerando hierarquias e violências, e sobretudo sua história, que, escondida pela apropriação nacional (e, portanto, política) quase sistemática do fato literário, jamais foi até agora realmente descrita (Casanova: 2002, 26).

As obras que circundam o “sistema” da República literária se espacializam de acordo com um centro de valores (como a universalidade), cujo funcionamento está no agregamento pontual de situações narrativas fixadas em modelos canônicos. Cria-se um jogo ilusório de espelhamentos, a fim de continuamente recriar a fábula da criação pura: evita-se uma história da literatura permeada dos efeitos de disputas e rivalidades. Tal condição não é necessariamente uma consequência de formas dialogadas por influência e formação, mas ruptura, disputa por espaço e posicionamento nos jogos de poder. Há a “língua” da literatura, o lugar seguro das constantes reverberações de possibilidades formais e estéticas em limites direcionados e pautados pela construção do sentido.¹

A autoridade se condensa nas reverberações de valores oriundos de um conjunto de códigos valorativos – a literariedade:

as línguas de forte literariedade [...] são as lidas não apenas por aqueles que as falam, mas também por aqueles que acham que os que escrevem nessas línguas ou são traduzidos para elas merecem ser lidos. São por si só “autorizações” para circular literariamente, pois atestam a pertença a um “lar” literário (Casanova: 2002, 36).

Assim, o lugar de legitimação é construído para a organização de uma autonomia que afirma unidades e prepara formas de acomodação, pois consagra os textos “segundo um mesmo princípio da unidade indizível da literatura: arrancando os textos

¹ Roland Barthes, em *O grau zero da escrita*, centra sua crítica ao romance realista pelo constrangimento de uma determinação de sentido que o texto condiciona, o que é uma forma de reaver a fantasia da criação pura: “É por um procedimento desse gênero que a burguesia triunfante do século pode considerar os seus próprios valores como universais e transfere às partes absolutamente heterogêneas de sua sociedade todos os Nomes de sua moral. Isso é propriamente o mecanismo do mito” (2004, 30).

às barreiras e às divisões literárias, impõem uma definição autônoma [...] dos critérios da legitimidade literária” (p. 38). Logo, direitos são formalizados dentro dos limites de valor e reconhecimento dos quais emerge o crítico, o legislador: “O gigantesco poder de dizer o que é literário e o que não é, de traçar limites da arte literária, pertence exclusivamente aos que se dão, e aos quais se outorga, o direito de legislar literariamente” (p. 39). O espaço da pretensa transfiguração (e denúncia da insuficiência) do real acaba por se constituir como um sistema autônomo, capaz de singularidade, assimilações e realidades próprias, como um campo de forças, lugar das lutas, rupturas e permanências, regido por leis próprias e posto em constante relação com os parâmetros de organização social: “aos poucos, a literatura escapa do domínio original das instâncias políticas e nacionais para cuja instituição e legitimação ela contribuiu” (p. 57).

Historicamente, a prática literária se associa à construção de focos identitários e à solidificação do imaginário de tradições nacionalistas: “o Estado e a literatura, deve-se sublinhar o fato de que, por meio da língua, eles contribuem mutuamente, reforçando-se, para se fundar” (p. 53). A pesquisa voltada para a estruturação dos mecanismos de composição e construção do literário é intensificada a partir da “reunião de recursos literários específicos, que também é a invenção e o acúmulo de um conjunto de técnicas, de formas literárias, de possibilidades estéticas, de soluções narrativas ou formais” (p. 57). Tais condições propiciam a autonomia e o funcionamento prático de configurações em migração do estético para o social: “uma autonomia que conquiste sua independência e suas leis próprias de funcionamento [...]. É quando a literatura consegue se desfazer de sua dependência política que ela passa a só se autorizar a partir de si mesma” (p. 57).

A conquista da autonomia favorece a reflexão sobre a própria prática e, daí, sua capacidade de rearticulação, movida pela “fé absoluta”: “A crença é portanto o que permite ao espaço literário constituir-se e funcionar, a despeito e em virtude das hierarquias tácitas sobre as quais repousa” (p. 60). Dessa maneira, a expansão da estrutura é própria da forma de pontuação crítica, transformação e consciência de suas permanências:

no universo literário é a concorrência que define e unifica o jogo [...]. Nem todos fazem a mesma coisa, mas todos lutam para entrar no mesmo curso e, com armas desiguais, tentar atingir o mesmo objetivo: a legitimidade literária (p. 60).

A literatura, dotada e referencializada por seus próprios recursos, torna-se capaz de “inventar” sua liberdade:

é a partir de sua maneira de inventar a própria liberdade, isto é, de perpetuar, ou transformar, ou recusar, ou aumentar, ou negar, ou esquecer, ou trair [...] que se poderá compreender todo o trajeto dos escritores e seu próprio projeto literário, a direção, a trajetória que tomarão para se tornar o que são (p. 61).

Nesse sentido, a figura do escritor encarna a crença, a especulação metafísica de sua própria prática. A dimensão tocada pela autora aponta para a mistificação, que tende a ocultar os jogos de exclusão e poder a fim de preservar certa essência integradora das forças da criação:

o universo literário dá uma versão ecumênica e apaziguada de si mesmo que conforta a todos em sua crença e garante a continuidade de um funcionamento real sempre negado. A ideia pura de uma literatura pura dominar o mundo literário favorece a dissolução de todos os vestígios da violência invisível que nele reina, a degeneração das relações de forças específicas e das batalhas literárias (p. 63).

Logo, a cegueira lhe é permitida, dentro de uma lucidez parcial, porém pontual: “São cegos por definição: seu próprio ponto de vista sobre o mundo esconde-lhes o mundo que acreditam reduzido ao que nele veem” (p. 63). De certa maneira, a narrativa de Sérgio Sant’Anna, ao ser construída por mediações mais independentes e conscientes dos limites de sua liberdade e autonomia, ficcionaliza situações em choque, o escritor em torno de seu próprio impasse que arquiteta a prática da literatura no contemporâneo.

O enredo de *A breve história do espírito* trata de uma conjuntura recortada do cotidiano de um aparente escritor, especificamente um jornalista desempregado. Atrás de uma entrevista de emprego para a escrita de panfletos evangélicos, o protagonista se encontra em uma situação curiosa: a redação de um texto a partir do tema “Quem sou eu”. Acuado pela precariedade de sua condição social – o desemprego e a acidental gravidez de sua companheira –, depara-se com uma circunstância que o desloca da posição de crítico para a elaboração direcionada de imagens de propaganda: um simpático sujeito lhe oferece um emprego para o comércio de lotes no cemitério. O tema da venda, problemático pela dificuldade de tornar positivas as qualidades do produto, é reverberado em uma série de situações discursivas que lançam o escritor no vazio de sua palavra impotente diante da funcionalidade sem frestas da sociedade de mercado.

A narrativa começa por uma constatação: o escritor percebe que a fantasia não é mais capaz de alimentar sua existência, já que os imperativos o jogam para outro lugar do social:

Ultimamente eu andara tentando controlar a minha mente fantasiosa para colocar os pés no chão, depois que lera sobre a

diferença entre imaginação e fantasia na revista feminina onde Rosinha era colaboradora. Enquanto a fantasia se prestava a devaneios substitutivos, a imaginação permitia criar realidades em forma de obras, como fazem os artistas. E eu não me considerava, primordialmente, um artista? (p. 11).

O texto passa a ser construído por meio de lugares comuns do próprio fazer literário, pontuado por comentários que reforçam o sentido das ocorrências e soluções ficcionais já sedimentadas das formas da literariedade: “Senti meus olhos umedecerem porque a palavra desempregado possui uma conotação meio romântica diluindo fracassos individuais na crise coletiva” (p. 12). Há aqui uma correspondência entre a figura do gênio romântico, modelo-mito do escritor do século XIX, ainda muito presente na memória cultural do meio literário, e sua forma de composição. No deserto da incompreensão, o aparente idealismo é pontuado por situações de crise que atingem os produtores de bens culturais: “dividindo um apartamento por causa da crise econômica, uma coisa comum nos dias de hoje” (p. 12). Logo, a “livre iniciativa”, os valores recolhidos do vocabulário empresarial são incorporados ironicamente como gesto; a “ajuda”, a “solução” do mercado competitivo para o deserto do narrador: “finalmente ela desatou, erguendo o punho cerrado num gesto de incentivo” (p. 13).

Dessa maneira, o discurso se arma para uma reiterada significação da duplicidade que recorta o escritor: “Porque o ser humano é um ser partido e todo pensamento emite, simultaneamente, o seu contrário. Talvez por isso seja tão difícil trilhar o caminho reto” (p. 14). Os desvios, talvez, sejam a correspondência da própria mudança que ocorre na palavra para o narrador: “elas podiam também revestir-se de uma materialidade quase carnal, muito além

da comunicação utilitária” (p. 15). Tal correspondência funciona no texto como consciência das técnicas literárias e da própria utilização funcional da palavra na via-crúcis do escritor abandonado aos imperativos do mercado e da sociedade moderna, o que materializa a imposição de um nó que toma a enunciação narrativa:

E eu, particularmente, posso passar da empolgação súbita à tristeza infinita numa fração de segundo; o contato de minha pele com o terno escuro, encerrando-me igual um ataúde, ainda sobre a tampa se pretendesse gravar a cruz do Cristo; Um dos mendigos, especialmente, pareceu-me que cravava seus olhos – antes fixos num horizonte vazio – em mim (p. 16).

O narrador parece pontuar seu discurso por efeitos próprios de um escritor de literatura, ao mesmo tempo que expõe a palavra que se espalha pela cidade e se impõe dentro do ônibus (a propaganda de jogadores evangélicos). A busca de um sentido para uma forma de “penúria de sentido” passa por objetos de mistificação, pois o livro evangélico *Força de viver* toma o olhar da personagem e passa a ser um “sinal”, um “chamado” para se intercalar às construções literárias que correspondem à imagem ideal do escritor narrador.

A consciência do uso técnico da palavra literária vai de encontro às formas e práticas da palavra inserida na sociedade de consumo. A imediaticidade, distante das construções metafóricas, encontra-se a serviço do divino: a história do espírito é acomodada em outro nível de subjetivação, talvez em busca de uma objetividade impossível. Na voz do pastor: “– Para levar a Palavra às pessoas é preciso ter a mente clara” (p. 17). Na verdade, o discurso religioso se revela ao narrador como que tomado de uma objetividade

inesperada, posta a funcionar e não especular sobre a totalidade do inalcançável divino. O teste da redação é sintomático nesse sentido. A abrangência do tema (“quem sou eu”) busca conformar na brevidade toda uma extensão pouco tocada: “– Vocês terão cinquenta minutos para responder a isso. Alguma pergunta?” (p. 19). Para a construção de sua subjetividade, o narrador encarna o clichê literário, talvez uma outra forma de domesticação do espírito: “Meu coração bateu mais forte e, mal conseguindo preencher nervosamente o cabeçalho da folha, fui tomado por uma espécie de arrebatamento” (p. 21).

O tema da redação, enquanto exposição da mais extensa subjetividade, tem um fim prático ao ser vista como possibilidade de um emprego. Ele busca demonstrar a consciência de seu processo de escritor (“e, conseqüentemente masculinos (faço a concordância entre os sexos)”), ao mesmo tempo que busca agregar o sentido objetivo – o emprego – à construção de sua subjetividade (“diria que sou, antes de tudo, um contemplativo”), mediada por pontuações teológicas (“transformações de tal vulto que me conduziram, inclusive, até esta sala, não terei sido eu fecundado por obra, digamos, do espírito?”). O encontro do escritor com a indagação quase mítica e própria dos seres do universo literário – “quem eu sou” – para uma finalidade prática faz com que a imposição de uma ordem social adentre o espaço sagrado do escritor para o reconhecimento de sua própria limitada condição de mercadoria: “Dou-me conta, também, de que não se pode escrever tudo. Mas é reconfortante isso, ver estabelecido um limite que nos obriga à objetividade e à concisão” (p. 27). O espírito se fundamenta na prática econômica, pois sua materialidade só se realiza alimentada pela busca da sobrevivência física. Tais duplicidades se evidenciam na percepção

do narrador, talvez em busca de um sentido da pureza na duplicação de tudo aquilo que se apresenta como tingido: “aquele perfume [...] para eu conhecer o cheiro bom que espraiava do seu corpo, para além de sua essência mais profunda” (p. 29). Logo, o questionamento do que é essência e do que é perfume parece percorrer o próprio sentido de legitimidade: o espírito da palavra literária ou a sobrevivência física da palavra de mercado: “Só então me dei conta de que o que me torturava as entranhas era a fome, como se parte delas houvesse servido de pasto para as minhas palavras” (p. 29).

A cena que segue parece responder às indagações do escritor: tomado pela fome, o protagonista é convidado à mesa por um homem. Dois cartazes se colocam na mesa: o crítico de livros e o vendedor. Daí, duas palavras se articulam: a literária e a comercial. Muitas vezes o vendedor parece assumir o papel de crítico e editor, pois está consciente de todos os mecanismos, lugares e caminhos das intenções que circundam o uso da palavra: “– É o que sempre procuro transmitir às pessoas – ele disse – uma dose de aceitação e até de otimismo. Se todo mundo morre, por que não assumir logo isso e preparar-se adequadamente?” (p. 32). Tem-se como eixo um personagem que demonstra clareza em seu pensar sobre o processo de produção e distribuição das formas do dizer teológico-literário em contínua aproximação das formas de subjetivação a uma proposta objetiva e utilitária: “Você pode ou não acreditar em Deus, mas uma coisa é científica, nada se perde, tudo se transforma” (p. 34). De outra forma, vê nas expressões da espiritualidade o lugar da dúvida, cuja única certeza repousa nos meios de comercialização do espírito: “Como eu não ia entrar numa provinha dessas para escrever folhetos de propaganda de uma igreja que nem sei se acredito nela” (p. 39). Sérgio Sant’Anna parece buscar uma representação

da gratuidade do espírito literário: ele é o único não comercializado por práticas do mercado, mas uma espécie de vítima das fatalidades armadas pelo destino literário. Daí uma representação do escritor cego, alheio ao mergulho nos jogos de poder que põem em circulação o literário: “Tal pensamento produziu-me um grande bem-estar e, por um instante, consegui pensar em nada. Não seria esta, pensei a seguir, a verdadeira essência extática da eternidade: o nada absoluto sem ninguém a refleti-lo?” (p. 43).

Porém, o vendedor sabe o lugar da produção das subjetividades, como estratégia parece reconhecer as formas apropriadas de adesão à palavra: “– Quero cartas individualizadas e folhetos adaptados à diversidade dos nossos clientes, por enquanto, com pontos em comum e outros contraditórios entre eles” (p. 12). De outra maneira, permanece signo neutro de trânsito e fuga de uma identidade reconhecível, já que não escreve: “É como se tivesse medo de deixar rastros, compreende?” (p. 45).

Há um trecho do diálogo entre o escritor e o vendedor que parece desnudar a perspectiva em questão – a realidade de mercado explicitada pelas circunstâncias que diminuem espaços a fim de criar novos suportes e meios do acontecimento escritural:

- Estou certo de que você saberá adaptar-se às circunstâncias. Afinal, é ou não é um profissional?
- Sou – eu disse timidamente.
- E então? Basta usar a imaginação e a criatividade, talvez até a fantasia, escrevendo algumas ameaças aos pecadores e promessas aos justos e vice-versa (p. 47).

O vendedor parece conhecer os enredos possíveis, os dobramentos que circulam no contar mitológico do literário. Tal

questão está presente no emprego de termos que associam literatura e religião, ao mesmo tempo que emplaca as forças do mercado como condição da existência desses dois modos de conhecimento humano:

- Mas pense bem se essa necessidade de adaptação já não faz parte do espírito aberto e... *(aqui ele hesitou, parecia ter esquecido a palavra)*.
- Ecumênico! – eu tive de completar. Mas existirão verdadeiros diálogos que não sejam a nossa voz ecoando no outro e vice-versa?
- Isso mesmo – ele disse satisfeito. – O espírito aberto e ecumênico do nosso negócio (p. 47).

Na verdade, o dinheiro como justificativa e finalidade sobreposta ao ato da fé, da crença no escritor: “Você devia tomar cuidado era com o Romualdo, que é capaz de querer que você escreva para ele apenas em troca da salvação de sua alma” (p. 50). Por outro lado, a narrativa busca expor as duplicidades por meio de espelhamentos. O anúncio do panfleto diz: “Nós não dizemos essas coisas para que você fique preocupado, mas para que viva mais tranquilo a sua vida”. A não problematização da realidade passa ser o artifício para mostrar a consagração do escritor pela falência de um mundo cujas representações estão esgotadas, o que será um outro clichê que se desdobra não nas representações do mundo social, mas do próprio universo literário.

A saída do bar e o reencontro com a mulher evidenciam a recolocação em outra dimensão da realidade, falha, talvez, por não comportar a integridade de uma linguagem fora das relações diretas e visíveis do cotidiano. O escritor vive sua particular ficção ecumênica: “com sua linguagem chula, ela me devolvera à penosa realidade do

ganha-pão” (p. 55). O que expõe a face da palavra, a carne do espírito alheio ao mundo reconhecidamente representativo:

A palavra é uma coisa problemática, escorregadia, para não dizer entrópica, sabe? Às vezes penso que se deve tratá-la com a delicadeza de um sopro; noutras, que só violentando suas formas se pode retirar alguma vida pulsante do barro de toda maneira, não consigo atar uma relação de causa e efeito entre o que escrevo e um resultado prático, movendo as forças produtivas (p. 56).

De toda forma, a questão se coloca entre dois aspectos e dois usos da palavra: o religioso e o comercial, ambos centrados em objetivos evidentes. O escritor parece fazer parte de uma estratégia narrativa que paradoxalmente consagra e evidencia os mecanismos de seu próprio fracasso, a despedida de uma visão de literatura que não mais alcança a plenitude e a extensão da eternidade depositada no espírito em encanto, mas a brevidade das formas narrativas que atendam à demanda de um público consumidor. Conforme Paul Valéry, “pode-se observar suas flutuações em alguma cotação, que é a opinião do público sobre ele. Pode-se ver nessa cotação, inscrita em todas as páginas dos jornais, como ela compete aqui e ali com outros valores” (apud Casanova: 2002, 27).

Paul Valéry pensa no intercâmbio de bens culturais a partir de uma “economia espiritual”. Diz o poeta francês: “Digo que há um valor chamado espírito, como há um valor petróleo, trigo ou ouro. Disse valor porque há apreciação, julgamento de importância e também discussão sobre o preço que se está disposto a pagar por esse valor, o espírito” (apud Casanova: 2002, 27). Breve história do espírito parece se apoiar em tal perspectiva, pois traduz a crença no fazer literário, porém em chave ambígua de revelação dos processos narrati-

vos falseados pelo embaralhamento que cruza e constrói o espaço da ficção. O “espírito” que traveste a prática literária deve atravessar os espaços de sua figuração para a produção de uma “riqueza que deve acumular como uma riqueza natural, esse capital que deve se formar em camadas sucessivas nos espíritos” (apud Casanova: 2002, 27).

A narrativa de Sérgio Sant’Anna cria um escritor por meio de um universo ficcional que mantém a suposição da integridade do protagonista ora presa à ironia, ora presa à idealização de caráter, como forma de evitar a exposição da própria lógica que o produz: a busca da legitimidade literária. Dessa forma, a prática da literatura recorre à confecção de uma armadura da sua forma ecumênica, como se fosse mais uma manifestação “espiritual” da literariedade, porém já consciente dos mecanismos que fazem de tal prática capital, acúmulo e forma objetivada, produto integrado a um sistema de bens culturais. A sua “lucidez parcial” traz como efeito a simulação da vivência de um impasse constitutivo, cercado de situações que oferecem desconforto, mas não impedem a manifestação do literário, nem mesmo de sua busca por legitimidade desta breve manifestação do “espírito”.

Referências

- AUERBACH, Erich. “Na mansão de la Mole”. In: _____. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- SANT'ANNA, Sérgio. *Breve história do espírito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

ENTREVISTAS

CONVERSAS DO *CAMPUS*
COM A CIDADE

BEATRIZ BRACHER

**“A leitura de textos teóricos me doou o acesso
a centenas de livros de ficção”**

Beatriz Bracher lançou seu primeiro livro no início deste milênio e, deste então, mantém uma produção que chama a atenção pela regularidade e qualidade. Com três romances e um volume de contos publicados, dá mostra de uma combinação rara de refinamento e talento.

Sem que seja norma, talvez o fato de haver estreado quando já tinha 41 anos a ajude a perceber seu lugar na literatura brasileira. O mesmo se pode dizer tanto da humildade com que trata os coetâneos que admira quanto da firmeza com que assume certos posicionamentos.

É o que o leitor perceberá nesta entrevista realizada por **Anélia Pietrani e Rosa Gens** (professoras de Literatura Brasileira da UFRJ), em que a tematização de questões mais gerais se desdobra na abordagem dos diferentes títulos da autora, em diálogo perpassado pela franqueza e a inteligência.

Nos anos de 1980, você esteve à frente da revista 34 Letras, projeto de que se originou a Editora 34. Posteriormente, já ficcionista, resolveu cursar Letras. Posto assim, parece que a criação se desdobrou do trabalho editorial e foi alimentada pelo estudo. Em que medida isso é verdade e de que maneira você concilia os papéis de analista, editora e produtora de literatura?

Comecei a faculdade de Letras, na PUC-Rio, em 1987, antes do início da revista *34 Letras*, abandonei os estudos enquanto trabalhava na editora, de 1992 a 2000, e os retomei logo depois que saí. A revista foi feita com colegas da faculdade e, depois, também professores passaram a fazer parte de seu conselho editorial.

A criação se alimentou e se alimenta de tudo, e o trabalho na editora e os estudos literários foram partes muito importantes da minha vida. Por ter vontade de escrever e de ler cada vez mais, fui estudar literatura. Na faculdade, na revista e na editora eu parei de escrever o pouco a que me arriscava antes.

O que me levou a desenvolver, junto com colegas, a revista e depois a editora foi o desejo de criar espaços em que pudesse ler o que me parecia interessante. Ler, conhecer e tornar conhecido, e não produzir, foram os motores desde meu período editorial e de estudos. Hoje em dia não sou mais editora e nunca fui analista, no sentido de ensaísta.

Pensando na tríade produção – edição – recepção, como você vê a relação dos autores brasileiros contemporâneos com o mercado e a mídia?

Acho que a relação do autor com o público se dá por quatro caminhos: 1. o próprio livro (sua edição); 2. a imprensa; 3. os eventos; 4. faculdades e escolas.

1. Hoje parece haver mais espaço para publicação de autores brasileiros em novas editoras pequenas e mesmo em algumas das grandes. Editoras maiores que não arriscavam muito na publicação de jovens autores têm batalhado para reunir a “nova literatura brasileira” em seus catálogos. Não sei se o público para esses livros aumentou. Deve ter aumentado, se não as editoras estariam per-

dendo muito dinheiro. Não conheço os dados de venda. Outra possibilidade é que o público de literatura brasileira tenha se mantido pequeno, mas o custo da produção do livro barateou, o governo passou a comprar mais, e, hoje em dia (ainda bem), é charmoso e importante ter autores brasileiros em seu catálogo. Para um autor brasileiro contemporâneo, além do número de livros vendidos, que acredito que seja, em geral, pequeno, não há muito como saber da recepção do seu livro. Saber quais leituras foram feitas, o que o leitor daqui e dali achou. Essa interlocução pode acontecer na mídia (2), nos eventos (3) e nas faculdades e escolas (4). Quando acontecem são muito gratificantes.

2. Não me lembro de um período em que autores brasileiros tenham tido tanto espaço nos cadernos culturais dos jornais. São quase sempre entrevistas, artigos sobre a maneira como o livro foi feito e, às vezes, resenhas que informam sobre o livro e seu conteúdo, mas nem sempre o analisam. Quer dizer, é difícil sabermos, nessas resenhas e artigos, como o nosso livro foi recebido, sabemos como nós fomos recebidos e fala-se da “obra” do autor, mas pouco do livro especificamente. Ainda assim, existem bons críticos.

3. Acontecem feiras e festivais de literatura no Brasil inteiro, o ano inteiro. Não sei o que houve. Deve ser fácil conseguir dinheiro para montar esses eventos, e muita gente deve ganhar o seu. Quem organiza e quem é convidado. Como sou uma autora pouco conhecida, em algumas ocasiões em que fui convidada falei para salas quase vazias, às vezes apenas com a companhia de outros autores no palco e ninguém na plateia. Recebi passagem, hospedagem e cachê. Um dinheiro mal gasto. Quer dizer, foram feiras mal organizadas, com vários eventos acontecendo ao mesmo tempo e sem qualquer cuidado com a divulgação. Me pareceu que o objetivo não era aproxi-

mar o leitor do autor, nem incentivar a leitura, nem divulgar a nova literatura. Sinceramente, não captei o objetivo desses eventos. Mas houve outros, como o Festival da Mantiqueira, a FLIP e o Fórum de Ouro Preto, em que senti que o público tinha sede de saber o que os autores achavam disso e daquilo, queriam saber mais de suas obras, os que ainda não tinham lido, senti, iriam ler. Existiram, nesses encontros, encontros de verdade. E isso foi muito importante para mim e para a minha escrita.

4. A crítica acadêmica necessariamente tem um ritmo mais lento de processar a produção contemporânea. E seu olhar é mais pesado e profundo, une mais fios, tece teias maiores, cria caminhos diferentes de leitura. Não sei se hoje em dia as faculdades se interessam mais ou menos pela literatura brasileira contemporânea. Sei que quando li um ensaio acadêmico escrito sobre um livro meu, fiquei muito impressionada. Não porque concordei, discordei, gostei ou não gostei (no geral concordei e gostei), mas meu espanto veio da seriedade e da minúcia da leitura. Como cada frase que escrevi estava sendo levada em consideração, como se o ensaísta estivesse mesmo adivinhando minhas hesitações no momento em que escrevia. Não sei explicar, mas ter um trabalho meu assim reposto no mundo foi sério para mim. Me fez sentir (ainda que ilusoriamente) dentro de uma esfera, ou linha, que já existia antes de mim e continuará depois.

As faculdades e as escolas são também um meio de ligação do escritor com o público quando chamam o escritor para conversar com alunos que leram seus livros. E esses encontros foram para mim os mais estimulantes que tive como escritora, o contato mais direto com “o leitor”, em que me senti muito exposta e, ao mesmo tempo, segura. Os alunos queriam saber muitas coisas porque tinham lido

algum livro meu, tinham vivido alguns momentos novos porque meu livro existiu para eles, e o que traziam de volta para mim era um alimento poderosíssimo. Não sei se com todo escritor é assim, mas para mim esses encontros têm sido cheios de sustância.

Até agora, você lançou três romances e uma coletânea de contos. Também participou de várias antologias. Seus livros lhe renderam diversas resenhas elogiosas e indicações para importantes prêmios nacionais. A regularidade com que vem publicando e o apreço que a crítica tem demonstrado pelos seus escritos se refletem nas vendas? Como vê sua carreira de escritora, no tocante à acolhida dos especialistas e do público em geral?

Acho que a indicação para alguns prêmios do meu romance *Antonio*, em 2008, foi o que fez com que meu trabalho se tornasse mais conhecido. Os outros três livros, na verdade, receberam mais resenhas elogiosas do que o *Antonio*, mas os prêmios chamaram mais atenção do que as críticas, ainda que eu não tenha ficado em primeiro lugar em nenhum deles (3º lugar no Jabuti, 2º no Portugal Telecom, e entre os cinco finalistas no Prêmio São Paulo de Literatura).

Essa divulgação refletiu-se nas vendas, que aumentaram bastante em relação ao que era antes. E ainda são pequenas. Meu livro que mais vende, justamente *Antonio*, vende em média cinquenta exemplares por mês. Acho incrível que cinquenta pessoas tenham interesse por meu trabalho a ponto de comprarem o livro, e cinquenta pessoas a cada mês. Mas isso, em termos editoriais, é muito pouco. Dá seiscentos livros por ano e cinco anos para esgotar uma tiragem de três mil exemplares (a partir de quando as tiragens passam a ser economicamente viáveis).

Tendo trabalhado em editora, sei que esse não é um resultado péssimo, pois muitos autores brasileiros vendem ainda menos.

Quanto à acolhida no sentido da avaliação positiva, entendo que os livros que escrevi foram bem recebidos pela crítica e parte do público. Sei que isso tem a ver com os livros, um a um, e não com a autora, o que é bom e exige atenção de minha parte. Quer dizer, não sou uma boa escritora e sim escrevi bons livros. O tempo ainda é muito curto e os livros muito diversos nos temas e estilos para se fixar qualquer avaliação sobre o que poderá vir a ser, talvez, uma “obra”.

Qual a relação de sua literatura com uma tradição que tem Machado de Assis, Graciliano Ramos, Clarice Lispector e Guimarães Rosa – apenas para citar alguns dos ficcionistas mais prestigiosos do país –, além de uma verdadeira abundância de autores estrangeiros, principalmente europeus, que marcaram definitivamente a literatura mundial? Essa herança pesa, massacra ou estimula?

Talvez seja uma imagem absurda, mas me veio à cabeça que o chão pelo qual caminho é a literatura brasileira e minhas pernas, o português. O ar e a comida que me fizeram o que sou são a vida que tive e tenho, em que autores da literatura universal, incluindo a brasileira, são parte essencial. Quer dizer, a literatura em geral faz parte não só do contexto em que escrevo, em que vivi e vivo, mas também do que aconteceu especificamente comigo. Ler *Vidas secas* foi um fato importante na minha história, assim como *Galáxias*, Mishima, Faulkner, Borges e muitos outros. As leituras são ações e momentos intensos. Além de ser parte do que fiz na vida (no ato da leitura), a literatura brasileira é a página em que escrevo. Ela nunca está em branco, foi criada por milhares antes de mim, e os brasilei-

ros, mesmo que eventualmente me identifique menos com muitos deles do que com outros estrangeiros, os escritores brasileiros são os que criaram o espaço de se escrever literatura em nosso país.

Especificamente sobre influências, não sei dizer a quem recorro quando escrevo. Gostaria de escrever igual a todos os escritores que admiro. Não procuro evitar as semelhanças, ao contrário, adoraria escrever como Graciliano Ramos, ou Machado de Assis, ou Becket, ou Cartola, ou Homero, ou os autores da Bíblia, de alguns papiros egípcios, ou Maura Lopes Cançado, Rubens Figueiredo, Nuno Ramos, Osman Lins, Gregório de Matos, Haroldo de Campos, Laerte, Kenzaburo Oê, Milton, Dante. Enfim, queria ser eles na minha escrita. Sinto entusiasmo e motivação quando penso nos autores que considero grandes e a quem agradeço pelos livros que escreveram.

Em seu primeiro romance, Azul e dura (2002), encontra-se a seguinte passagem: “É a escrita feminina no que ela tem de pior. Miúda, subjetiva, vaga. Não se pode segurar nada, o texto escorre molengo, sobram entre os dedos coágulos escuros que não dão tônus algum, apenas nojo. Fiquei menstruada anteontem, enquanto relia essa coitadinha”. Como entende essa “literatura de mulher”? Acredita em uma “literatura feminina”?

Penso que a ideia de “literatura feminina” refere-se, em geral, à maneira de tratar determinados temas. Pensando sobre isso (a pergunta é recorrente) cheguei à conclusão de que os melhores autores da “escrita feminina” foram homens. Por exemplo: abandono, drama e exagero são atributos da literatura feminina, mas não conheço momento em que isso esteja mais presente, e de forma brilhante, do que na cena em que Enéas abandona Dido

e ela acaba se matando em uma fogueira. Outras características fêmeas da literatura, subjetividade, ênfase no detalhe, e o tema da relação mãe e filho, iremos achar no momento em que o menino Marcel, em *O caminho de Swann*, de Proust, quer beijar a mãe antes de ir dormir, mas o avô, irritado com intimidade na frente das visitas, manda-o para o quarto. Ainda um último e clássico exemplo do feminino como dispersão e linhas tortas está no monólogo de Molly Bloom, no *Ulisses*, de Joyce.

Não acho muito produtivo esse conceito, mas já que existe, podemos brincar com ele. De qualquer maneira, penso que existem classificações mais ou menos enriquecedoras para o estudo da literatura, mas que toda classificação é um arbítrio do estudo, e não necessariamente constituinte da obra. Falo das classificações clássicas: nacionalidade, período histórico, escola literária.

Dito isso, não tenho dúvida de que um homem e uma mulher são bichos mais diferentes entre si do que um brasileiro e um francês, ou uma pessoa do ano 2000 e uma do ano 120, ou um romântico e um cubista. Mas acontece que a literatura é um espaço tão absolutamente construído, no sentido de não natural, que não sei bem até que ponto a diferença natural (ainda que tão manifesta e desenvolvida de diferentes maneiras nas culturas) se faz presente na forma de escrever.

A protagonista de Azul e dura participa da realização de um filme que parece ter menos a ver com os recursos técnicos e financeiros da indústria cinematográfica brasileira na atualidade do que com o improviso, o despojamento e as dificuldades do velho Cinema Novo, de que Glauber Rocha parecia tirar partido estético, ao alardear a proposta de se partir para a captação de imagens com uma câmera na mão e uma ideia na

cabeça. Aliás, sua narrativa faz pensar que, tanto quanto Clarice Lispector, você partiu para a escrita sem roteiro prévio. Como ficcionista que também faz roteiro de cinema, como vê a relação entre literatura e imagem em movimento em sua própria produção e na de seus coetâneos?

Quando escrevo um romance, demoro muito a entender que história estou contando. Ou seja, não só não tenho um plano inicial, como demoro várias páginas até firmar o rumo. Já no conto, é mais comum eu saber logo no início o que pretendo daquela história. É mesmo mais necessário.

Não acho que frases curtas, escrita imagética e ausência de pensamento interior aproximem a literatura do cinema. Mesmo que, envolvidos pela trama, a gente diga que aquilo parece um filme. Em geral isso é dito de forma inocente e elogiosa. Talvez porque o filme prenda com mais facilidade nossa atenção, e quando um livro consegue fazer isso, nos sentimos levados e engolfados da mesma maneira, e associamos uma sensação à outra. Da mesma maneira que dizemos, “parecia que eu estava num sonho”, “esse livro me fez viajar, levitar deste mundo e entrar em outro”. São semelhanças entre as artes, da sua capacidade de nos envolver e nos tirar do cotidiano. Talvez esteja misturando tudo. Quero dizer que: 1. A semelhança que existe entre a literatura e o cinema é que ambas são formas narrativas e ambas pretendem-se arte. 2. Não existe nada mais não-literatura e chato de se ler do que um roteiro. 3. Cormac MacCarty é um escritor americano incrível, escreve com total ausência de pensamento interior, é ação o tempo inteiro, sem te dar nenhuma dica das intenções, antecipações e motivos dos personagens. Te deixa completamente sem pé. E só a literatura é capaz de criar um universo assim. Onde você está completamente sozinho na frente

de um bando de pessoas que se movem e cabe a você entender ou inventar um sentido. No cinema basta a imagem da roupa do personagem, seu jeito de acender o cigarro, para desmanchar esse deserto de pensamento interior.

Assim, penso que a influência que o cinema teve na minha obra, e imagino que na dos meus contemporâneos também, é a mesma da música, ou do teatro que admiro. Fico pensando, como eu conseguiria fazer o que o Michael Haneke faz na tela, no papel? Ou, como inventar na literatura a sutileza safada de Luiz Gonzaga transformando “cavalo velho” e “caralho velho”, da música “Capim novo”, na forma que ele canta essa música? Como criar esse feito na literatura?

Não falei (2004) costuma ser apontado como ficção neopolítica, pois resgata temáticas bastante abordadas durante a ditadura militar, como a clandestinidade e a tortura. Diferentemente de uma grande parcela do romance político daquela época, porém, seu texto é tão dado à subjetivação que escapa ao documentário, não contém qualquer traço de maniqueísmo e, mesmo que se configure um verdadeiro libelo acusatório contra as más condições da educação no país, encontra no desencanto um ponto de equilíbrio para o messianismo. Fale um pouco sobre a experiência de desenvolver essa narrativa, que chama a atenção pela capacidade de harmonizar os sentidos crítico e estético.

Quando comecei a escrever esse livro, queria falar de uma geração acima da minha. A geração que sofreu o golpe militar e reagiu a ele de diferentes maneiras. Mas não me interessava tanto falar do golpe ou da resistência, mas sim da pessoa que é machucada e quase morta, física e afetivamente, pelos militares e, ao mesmo tempo,

não consegue identificar-se com o pensamento único que, por força da necessidade de combate, acaba se criando entre os opositores dos golpistas.

Penso muito no *Infância*, do Graciliano Ramos, e do momento em que ele foi escrito. Logo após sair da prisão de Vargas, ele escreve esse livro. Gosto de pensar que a forma mais sincera de denunciar a arbitrariedade e a violência que ele encontrou foi escrever sobre seus pais, avós, professores, padre, prefeito. *Infância* seria, desse ponto de vista, um livro político e *Memórias do cárcere*, um livro intimista. Um livro de relações pessoais, truncadas, pequenas histórias carregadas com o sentimento de vergonha, algumas, e outras de companheirismo, sem ambição de traçar um painel mais geral da nossa sociedade ou história.

Vejo *Não falei mais* como um livro sobre a traição, raiva e vergonha de um homem, do que como um livro com a ambição de denúncia ou de painel.

Mas talvez houvesse também o desejo de denúncia. Ou de desvelamento de sentimentos mais humanos e atormentados, e menos heroicos, juvenis ou visionários que tem construído o nosso imaginário sobre 64 e 68. Penso que *É isso um homem?*, de Primo Levi, tem esse tom em relação aos campos de concentração, assim como a história em quadrinhos *Maus*, de Art Spiegelman.

(Cito esses autores com a intimidade e o despudor que os mortais costumam e precisam ter com os santos e deuses de sua predileção.)

Entrevistei algumas pessoas que fizeram parte de movimentos de resistência e foram presas e torturadas pelos militares nesse período. Quis criar um personagem severo consigo mesmo, com seus colegas e com sua época, mas tinha muita preocupação em não ser frívola com o sofrimento e a humilhação que as pessoas de fato sofreram.

Uma grande felicidade que esse livro me trouxe foram os comentários de duas pessoas que eu não conhecia, e não se conheciam entre si, que foram presas e torturadas pelos militares. Ambas me procuraram para dizer que o livro era muito delicado e sensível não apenas com os sentimentos daqueles que apanharam, mas também com os daqueles que, sob tortura, entregaram seus companheiros.

A traição é um tema importante para mim. E vejo muito clara a relação entre traição e escrita, traição e educação, traição e crescimento. Dos meus romances esse foi o mais travado para escrever. Vários dias escrevi apenas duas frases após quatro horas de trabalho. Por outro lado, foi o livro em que mexi menos na hora da revisão. Ele não teve várias reescritas, como os outros, e, talvez por essa forma tão interna de criação, é o que esconde mais as minhas intenções, esconde de mim mesma e, por isso, dos livros que escrevi até agora, é meu preferido.

Outro ponto merecedor de destaque em Não falei é o uso da memória não como reprodutora fidedigna de fatos, e sim como faculdade que, ao fracassar em sua tentativa de dar conta integralmente do vivido, pode se fundir à imaginação e, assim, ampliar o rendimento literário. Pensando na diferença entre ficção e história estabelecida por críticos como Luiz Costa Lima – de quem você é amiga –, como vê a tendência, detectável em escritores contemporâneos tão diferentes quanto você, Luiz Ruffato, Milton Hatoum, Rubens Figueiredo e outros, de partirem de um suposto real para criar sua prosa?

Nos três romances e nos contos que escrevi, sempre aparece o tema da escrita como criadora e transformadora da realidade. Não tanto da realidade, mas da memória que temos da realidade, da imagem

que construímos dela cotidianamente. Uma história de ficção passa a ser parte da realidade comum das pessoas que a leem.

Essa impossibilidade de contar o que aconteceu, a inexistência mesmo do passado solto de nossas palavras é a aflição e o tesão de escrever histórias inventadas. Essa total falta de compromisso com a realidade e o compromisso com a verdade dos personagens e da história ela mesma. Isso me estimula a escrever. Os personagens dos meus livros, principalmente seus narradores, estão sempre imbuídos dessa impossibilidade e compromisso.

Outro aspecto da sua pergunta é a presença do mundo em que vivemos nas nossas histórias. E sobre isso não sei muito o que dizer. Todos os autores que você cita talvez tenham prosas menos introspectivas ou filosóficas, e mais realistas? Talvez o contexto da ação (cidade, trabalho, o ônibus que pegou, a arma de qual calibre era) atue também como um personagem? Não saberia dizer. Gosto muito dos três, muito mesmo. E fico feliz de estar na sua pergunta ao lado deles.

Na mesa-redonda de que participou no I Encontro do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea, realizado em 2010, você se disse pertencente à burguesia, mas não com orgulho, e sim com honestidade. O romance Antonio (2007) se passa no seio dessa classe, que rendeu textos primorosos de Machado de Assis, Oswald de Andrade e vários outros escritores nacionais. Como é entregar o primeiro plano da narrativa a representantes de uma parcela da população que historicamente faz muito mais mal do que bem ao conjunto da sociedade?

Não acho que qualquer personagem seja representante de uma classe, assim como os representantes de classe, no colégio, ou

representantes de uma associação comercial. Os personagens não representam, os personagens são. E em várias das minhas histórias eles são burgueses, altos burgueses.

Minhas histórias tratam muito diretamente das relações assimétricas entre as classes sociais, os personagens burgueses têm isso em mente, em geral transformado em culpa e aflição pelo fracasso na tentativa de contato.

Não me ocorre neste momento outras coisas a falar sobre este assunto, apesar de ter certa que muito mais pode ser falado sobre isso.

Antonio prima pela polifonia, apontada por Mikhail Bakhtin como um dos traços mais importantes do romance moderno. Em outros livros seus, encontram-se indícios de grande familiaridade com as propostas vanguardistas do início do século XX. Você costuma ler história e teoria da literatura? A seu ver, qual a importância desse tipo de texto para quem escreve ficção?

Li e estudei na faculdade textos de teoria e história da literatura. Eles me estimularam a ler mais e mais literatura e de maneiras diferentes das que eu lia antes. Me ajudaram a descobrir prazer na dificuldade, enxergar intensidade em textos que antes achava muito cerebrais. Ou seja, a leitura desses textos teóricos me doou o acesso a centenas de livros de ficção que, provavelmente, não leria com tanto prazer e interesse como leio hoje. Hoje em dia leio poucos livros de teoria, não tenho uma cabeça boa para sistematização do conhecimento, e minha memória é horrível. Leio, entendo e, no próximo capítulo, já não me lembro bem de onde está vindo aquela linha de raciocínio. Isso me deixa muito frustrada. De qualquer maneira, o que li ficou e o que tento ler, de alguma maneira, também me ajuda.

Penso que o caminho até a minha escrita foi: texto teórico motivando a leitura de literatura, que influencia a minha literatura.

Seu último livro publicado até agora, o volume de contos Meu amor (2009), tem um título corajoso, se pensamos no tempo de clichêização de sentimentos em que vivemos. De que maneira você trabalha o tema na obra?

Em algumas circunstâncias as palavras clichês, quando faladas, transmitem sentimentos verdadeiros e originais. Originais no sentido de que é um sentimento próprio daquela pessoa que fala, originou-se daquele momento da vida dela e de ninguém mais. Não é uma cópia vazia que você apenas repete. Os mais evidentes são: “eu te amo”, “sem você eu não saberia viver”; e há também as frases mais longas: “nunca imaginei que veria um filho meu nesta situação, preso. Meu coração fica apertado, dá vontade de nem existir”. Estas frases podem ser repetidas apenas como uma formalidade, uma maneira de estabelecer o assunto, como “bom dia, como vai?”, mas também pode ser a expressão mais sincera e cheia da pessoa que fala. Como um escritor lida com isso? Como escrever “eu te amo e não saberia viver sem você” e ser convincente, ser capaz de dar força de verdade a esta expressão? Não sei como fazer isso, mas foi o que tentei alcançar em alguns dos contos desse livro.

Sinto-me envergonhada de ser uma “falante culta” quando vejo uma pessoa sendo desprezada porque usou um clichê. É a respeito disso que tento falar.

Meu amor traz narrativas curtas que você já havia publicado em periódicos. Como é para você escrever com prazo e número de laudas determinados

a priori? Desde Balzac, muitos autores reclamaram desse tipo de condicionamento. Você acha que, com o surgimento do computador, esse tipo de problema foi minimizado?

Trabalho bem com encomendas, trabalhar com um tema escolhido por outra pessoa tem sido um bom desafio e, de modo geral, tenho conseguido não aceitar o convite quando o prazo é curto demais. Acho que o surgimento do computador, do copy e paste, nos permite ser ainda mais inseguros e mudar tudo até a última hora. Não acho isso uma grande ajuda. Mas não tenho como saber a diferença em relação ao que era antes, pois quando comecei a escrever já foi no computador.

Gostaria de ler um estudo sobre as possíveis mudanças no estilo, nas frases, na maneira de escrever que o desenvolvimento do instrumento da escrita ocasionou. Imagino que deva haver, e ela deve ser procurada no próprio texto. Tenho lido transcrições de textos de papiros e tabuletas egípcias, e me encanta o quanto se fala com tão poucas palavras, e o fato de não haver explicação, apenas uma sequência de ações que, às vezes, não fazem muito sentido sem os conectivos e os qualificativos. Talvez isso tenha a ver com o trabalho que dava escrever com pena e papiro, ou formão e madeira.

JACQUELINE PENJON

“Não se pode dizer que a literatura brasileira traduzida tenha um grande número de leitores na França. Certos clichês – carnaval, futebol, violência urbana e exotismo – são difíceis de modificar”

De um jeito muito manso, ela começa a falar e logo tentamos adivinhar em que estado brasileiro terá nascido. O sotaque não denuncia a malemolência carioca nem a musicalidade nordestina, tampouco a veemência gaúcha. Paulistana, talvez? Certamente não. Natural da cidade francesa de Lyon, Jacqueline Penjon domina com tanta propriedade a língua portuguesa e, em especial, o idioma falado no Brasil, que até mesmo os ouvintes mais atentos poderiam facilmente confundi-la com uma brasileira nata.

A diretora do Centro de Pesquisas sobre os Países Lusófonos (CREPAL) da Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3 desde 1998 e professora de Língua, Literatura e Civilização Brasileiras da mesma instituição aportou no Brasil pela primeira vez na década de 1970. Nenhum outro laço a prendia ao país a não ser a paixão pela literatura brasileira, responsável por sua vinda a São Paulo para um intercâmbio de mestrado na USP. A experiência viria a ser tão marcante que não tardaria para que ela se tornasse uma das maiores brasilianistas em atuação no meio acadêmico na Europa.

Foi justamente o reconhecimento do CREPAL como centro de referência em estudos literários brasileiros na França que me fez trilhar, em 2009, o percurso inverso de Jacqueline. Durante um ano de estágio doutoral na Paris 3, fiz parte do grupo de pesquisas da professora, que recebe com a mesma atenção e amabili-

de cerca de três doutorandos e dois pós-doutorandos anualmente, originários de diversas universidades brasileiras, em programas de intercâmbio.

Nesta entrevista, Jacqueline discorre sobre o trabalho realizado à frente do CREPAL na árdua missão de despertar e reter o interesse dos estudantes de ensino superior na França pela língua e literatura lusófonas. Ela traça ainda um panorama da presença literária brasileira em solo francês desde a publicação das primeiras traduções até os dias de hoje, em que verifica um interesse das editoras também pelos autores contemporâneos, e faz um apelo ao governo brasileiro por uma efetiva e constante divulgação da literatura brasileira no exterior.

Agnes Rissardo*

Criado oficialmente em 1994, o Centre de Recherches sur les Pays Lusophones (Centro de Pesquisas sobre os Países Lusófonos) – CREPAL, da Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris III, pode ser considerado o maior grupo de pesquisas sobre língua, literatura e cultura de expressão lusófona da França. Quais foram os idealizadores e de que maneira surgiu o CREPAL?

O professor universitário tem três obrigações: o ensino, a pesquisa e a administração. Portanto, existia pesquisa sobre os países lusófonos na Sorbonne Nouvelle antes de 1994. É preciso lembrar que a denominação Sorbonne Nouvelle – Paris 3 data de 1970, sendo emanção da Université de Paris, que a partir de 1919 teve um curso de língua e literatura portuguesa e, a partir de 1922, um curso

* Jornalista e doutora em Literatura Brasileira (UFRJ).

de literatura brasileira. Esse Institut d'Études Portugaises et Brésiliennes tinha uma biblioteca, agora biblioteca de pesquisa ligada ao CREPAL. Tradicionalmente, as estruturas universitárias reúnem os departamentos de espanhol e de português (Études ibériques et latino-américaines), e a pesquisa se desenvolvia no Groupe de recherche sur Idéologies, Mentalités et Systèmes de représentations dans les pays de langue espagnole et portugaise (GRIMESREP), dirigido pelo professor Agustín Redondo. Graças ao empenho do professor Georges Boisvert (aposentado em 1993), da separação com o GRIMESREP nasceu, em 1992, o Grupo de Pesquisa sobre os Países Lusófonos, que, com os esforços da professora Anne-Marie Quint (aposentada em 2000), foi reconhecido oficialmente em 1994 pelo Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche sob o nome Centro de Pesquisa sobre os Países Lusófonos (CREPAL). O Centro é composto por professores do departamento de estudos portugueses e brasileiros, dos doutorandos, de alguns mestrandos (só os de segundo ano) e de pesquisadores associados. Mantém uma revista temática anual, *Les Cahiers du Crepal* (está no número 17), que lhe dá uma boa visibilidade. Dentro de alguns meses ela estará disponível no endereço www.revues.org (com uma diferença de dois anos entre a versão eletrônica e a versão em papel).

*Quais são as principais atividades e eventos promovidos pelo CREPAL?
Que linhas de pesquisa desenvolveu ou desenvolve?*

O CREPAL organiza colóquios internacionais, exposições, conferências, mesas-redondas e, uma vez por ano, uma jornada de estudos na qual os pesquisadores e doutorandos apresentam seus trabalhos, que vão alimentar a revista (em função da linha de pesquisa

em vigência). Como exemplos de colóquios, em 2002 tivemos um intitulado *Jorge Amado* (em parceria com a Universidade de Paris 8); em 2004, *Lisbonne, atelier du lusitanisme français*; em 2005, Ano do Brasil na França, *La formation du roman au Brésil*; em 2008 (em parceria com a Embaixada do Brasil), *Lire Machado de Assis e Paysages urbains du monde lusophone*. Em junho de 2010 tivemos o colóquio *La fête dans le monde lusophone: le carnaval et son cortège* e, em dezembro, *Tendances de la littérature brésilienne contemporaine: auteurs et critiques*. Em 2011, já realizamos os colóquios *Agustina Bessa-Luís: “audaces et défigurations”* e *L’animal dans le monde lusophone: du réel à l’imaginaire*, em parceria com o Museu de História Natural e a Fundação Calouste Gulbenkian. Como exemplo de exposição, posso citar a recente *Travessias – le chemin du fleuve et la piste des troupeaux – Essai visuel sur l’univers de Guimarães Rosa*, com fotografias de Roger H. Sasaki e a conferência de Juliana Simonetti, autora de *Travessia: reportagem sobre o sertão de Guimarães Rosa*. Como exemplo de mesa-redonda, em março de 2011 promovemos uma intitulada *Academia Brasileira de Letras – Matinée littéraire – Rencontre avec deux écrivains brésiliens: Ana Maria Machado et João Ubaldo Ribeiro*.

Sempre tivemos linhas de pesquisa desenvolvidas sob vários ângulos, já que o Centro conta com especialistas em literatura, linguística e civilização: Modelos e inovações; A cidade (na história e no imaginário); O conto; A literatura epistolar; O excesso; A paisagem e, atualmente, estamos trabalhando sobre *A festa*.

Falando em termos de porcentagem, qual a parcela de estudantes franceses participantes do CREPAL em relação aos estudantes oriundos de países lusófonos? Dessa porcentagem de franceses, o que leva esses

estudantes a se interessarem pelo estudo da língua portuguesa e de suas literaturas? E, de um modo geral, as escolhas recaem mais sobre Brasil, Portugal ou países africanos?

A metade dos doutorandos e mestrados que participam do CREPAL tem a nacionalidade francesa, mas dessa metade muitos pertencem à terceira geração de portugueses radicados na França. A porcentagem de franceses sem nenhuma ligação com países lusófonos é mínima, apesar do grande interesse pelo Brasil, sobretudo depois do Ano do Brasil na França, que multiplicou a demanda de cursos de língua na modalidade brasileira. Mas trata-se de cursos eletivos e os estudantes não chegam à pós-graduação em português. É um círculo vicioso, o português não existe em todas as universidades e está muito limitado ao ensino médio (nem há atualmente concurso para recrutamento de professores e um concurso para professor doutor na universidade está também se tornando uma raridade). Ora, um jovem doutor tem como objetivo número um o magistério, apesar dos esforços conjuntos com a École Doctorale para mostrar que podem se encaminhar também para outros setores.

Que ações são empreendidas pelo CREPAL no sentido de atrair a atenção dos estudantes franceses?

Os eventos organizados pelo CREPAL têm uma boa divulgação por vários meios, como o site da universidade (<http://www.univ-paris3.fr/>) e, quando o assunto diz respeito ao país, o boletim cultural da Embaixada do Brasil. As exposições são feitas em locais estratégicos, frequentados por muitos estudantes. Sempre é proveitosa uma parceria com outros departamentos: para novembro estamos

montando um colóquio em homenagem a Glauber Rocha com o Departamento de Cinema.

Como vê o intercâmbio de estudantes brasileiros e franceses? E, em relação aos estudantes e pesquisadores brasileiros, quantos deles o CREPAL recebe por ano? Qual o perfil desses brasileiros visitantes e o que buscam ao realizarem suas pesquisas na França?

O intercâmbio, a meu ver, é fundamental e indispensável para um bom conhecimento da língua e da civilização do país. O programa Erasmus desenvolveu bastante esses intercâmbios na Europa. Com o Brasil torna-se mais limitado, por causa da distância e da despesa. Contudo, tenho dois mestrados que, graças ao programa Erasmus Mundus, vão poder passar o próximo semestre na UFRJ. Para pesquisas pontuais, os doutorandos conseguem ajuda financeira com o programa Aires Culturelles. As teses em cotutela (dupla titulação) são cada vez mais frequentes e permitem uma permanência de alguns meses nos dois países. Os convênios entre universidades facilitam esse intercâmbio. E acho que o sistema de bolsa sanduíche, para um doutorando brasileiro, é excelente. O CREPAL recebe em média três doutorandos e dois pós-doutorandos por ano, originários de diversas universidades (USP, Unicamp, PUC-SP, PUC-RS, UFRGS, UFMG, UFG, Unemat, PUC-RIO, UFF, UFRJ, UERJ, entre outras). As pesquisas realizadas acompanham o aprofundamento de uma temática ligada à cultura francesa ou a um movimento literário e buscam uma bibliografia especializada difícil de encontrar no Brasil. Atualmente, várias pesquisas vêm sendo feitas em torno da escrita do eu e da autoficção, por exemplo.

O CREPAL está inserido na Escola Doutoral Europa Latina – América Latina da Universidade Paris III. Porém, apesar da posição geográfica do Brasil, a literatura brasileira não se encaixa no mesmo grupo que estuda a literatura latino-americana e sim no grupo que pesquisa a lusofonia. Tal divisão chama a atenção para o fato de que, por força da língua, o Brasil estaria muito mais próximo de Portugal e dos países lusófonos africanos do que de nossos vizinhos sul-americanos. Numa abordagem comparativa, como vê a literatura brasileira em relação à literatura dos outros países de língua portuguesa? E de que forma avalia a literatura brasileira no contexto da América Latina?

Nossas estruturas reúnem os países em função da língua, da área cultural, o que facilita para os programas de graduação, entre outros. A pesquisa permite uma outra abordagem, por exemplo temática: as literaturas brasileira e sul-americana podem encontrar pontos em comum nos problemas urbanos, nas megalópoles, na Amazônia, no exílio, ou em gêneros específicos, como o maravilhoso, e no diálogo entre autores (Euclides da Cunha e Mario Vargas Llosa, por exemplo). A teoria e a crítica se completam (Ricardo Piglia, Beatriz Sarlo etc.). A literatura dos países lusófonos africanos ainda é jovem, mas há inúmeros pontos de contato com a literatura brasileira: penso, por exemplo, num João Guimarães Rosa e no moçambicano Mia Couto ou no angolano José Luandino Vieira, num Jorge Amado e num Graciliano Ramos e autores de Cabo Verde. Quanto à literatura portuguesa, seu conhecimento permite entender melhor a literatura brasileira dos séculos passados, suas ligações (modernismo) e uma certa interação.

Embora seu trabalho à frente do CREPAL englobe o estudo e a promoção da língua e da literatura de todos os países lusófonos, sua fala denota a pronúncia do português brasileiro, o que sugere uma afetividade e proximidade maior com o Brasil do que com outros países de língua portuguesa. Como surgiu seu interesse pelo país, levando-a a dominar tão bem o idioma e a se tornar uma brasilianista?

Sou justamente um produto do intercâmbio e, de certa maneira, dos cursos eletivos. Minha formação foi inicialmente em língua, literatura espanhola e latino-americana, com um certificado opcional de filologia portuguesa. Para o mestrado, escolhi um autor brasileiro (era possível na época, embora a graduação fosse em espanhol) e ganhei uma bolsa da Reitoria da Universidade de São Paulo. Fiquei dez meses na USP, meses que transformaram minha vida. De volta à França, abandonei o espanhol, preparei uma segunda graduação em português, que existia apenas nas universidades de Poitiers, com o professor Raymond Cantel, e de Paris, com o professor Léon Bourdon, e resolvi me dedicar à língua, literatura e civilização brasileira.

Durante a década de 1970, você foi professora de francês da Aliança Francesa de São Paulo e, posteriormente, professora assistente da Faculdade de Letras e Ciências Humanas da Unesp de Marília (SP). Como foi a experiência de morar no Brasil durante três anos, e em plena ditadura militar? Que impressões guarda do país e do povo brasileiro daquela época? E como é sua relação com o país atualmente?

Depois da dupla graduação e do mestrado, quis começar um doutorado em literatura brasileira. Voltei a São Paulo para utilizar os seis

meses de bolsa que ainda tinha – prorrogação que me fora concedida pela Reitoria da USP. A seguir, ganhei uma ajuda do Instituto de Estudos Brasileiros para continuar mais quatro meses. Dava também aulas de francês na Aliança Francesa da General Jardim, onde tive duas turmas. Como queria ficar mais tempo no Brasil, fiz um concurso para assistente de francês (tempo parcial) na Unesp, na Faculdade de Letras e Ciências Humanas de Marília (tempos depois as letras foram transferidas para Assis). Foi um contrato de dois anos. Continuava morando em São Paulo, viajando toda semana e ao mesmo tempo trabalhava como tradutora numa firma que organizava feiras e exposições internacionais, e mais tarde numa empresa franco-brasileira. Foi um período extremamente rico e interessante, mas, como pode imaginar, não sobrava muito tempo para pesquisas em biblioteca. Para mim tudo era diferente, tive a impressão de que imensas possibilidades se abriam apesar das restrições à liberdade de opinião: descobri que em qualquer momento uma pessoa podia mudar de profissão ou recomeçar a estudar, que existia um futuro. Além disso, as aulas à noite na faculdade eram uma novidade para mim. O que me impressionou foi a capacidade de trabalho dos jovens, de trabalhar durante o dia, estudar à noite e ainda enfrentar sérios problemas de transporte. O povo era (e continua sendo) extremamente acolhedor, existia muita solidariedade pelo menos no meio que conheci. Continuo achando que o Brasil é um país maravilhoso.

Machado de Assis é traduzido para o francês desde 1910. Já as obras dos modernistas Mário e Oswald de Andrade somente foram publicadas no idioma de Flaubert e Balzac na década de 1980. No entanto, nenhum desses autores, canônicos no Brasil, parece ter conquistado o interesse

do público francês, ao contrário de Jorge Amado, que teve quase toda sua obra traduzida para o francês e continua sendo um dos autores brasileiros mais lidos na França. De que maneira a literatura brasileira é recebida no país? Quais são os autores brasileiros mais generosamente acolhidos pelos franceses? E como definiria o perfil do leitor francês de literatura brasileira?

Lembra do soneto “Língua portuguesa”, em que Bilac qualifica essa “última flor do Lácio” de “esplendor e sepultura”, de “desconhecida e obscura”? Acho que a recepção da literatura passa pelo conhecimento da língua. Eça de Queiroz, diplomata em Paris, tinha consciência de que escrever em português impedia um reconhecimento como escritor. A língua portuguesa entrou no ensino médio francês apenas na década de 1970. A tradução de Machado de Assis em 1910 corresponde a uma manifestação isolada, o autor seria descoberto realmente na França na década de 1980. Editar um autor estrangeiro significa ter agentes literários, leitores especializados, “mediadores” e um público. A recepção da literatura é tributária da imagem que o leitor tem do Brasil. A França, na Terceira República, vê o Brasil como um “irmão latino” e pratica a conhecida ideologia do mesmo, o que explica que um autor como Machado seja homenageado (conferências na Sorbonne em 1908, por exemplo), mas não lido.

Nos anos de 1930, houve uma mudança cultural com o papel reservado à antropologia, à etnologia, à psicanálise, e o Brasil já não era mais um duplo da França, o que interessava era a diferença, o lado exótico. O romance da década de trinta, a literatura do Nordeste e Jorge Amado correspondem à expectativa do público francês. Mas não há só Jorge Amado: uma autora com obra inteiramente

traduzida e lida é Clarice Lispector, que encontrou na literatura feminista e na pessoa de Hélène Cixous um verdadeiro passeur. Na literatura contemporânea, são bem acolhidos autores como Milton Hatoum – a Amazônia continua sendo uma região predileta para o imaginário francês –, mas também autores da violência urbana (Rubem Fonseca e Paulo Lins, entre outros) ou autores como Chico Buarque de Holanda e Bernardo Carvalho. A poesia é pouco lida (revistas, livros) tanto em francês como em tradução, embora existam traduções de Carlos Drummond de Andrade, Hilda Hilst e Ana Cristina Cesar, entre outros poetas. No teatro, Nelson Rodrigues é o mais conhecido, várias peças já foram montadas na tradução francesa de Ângela Leite Lopes. Acho difícil definir o perfil do leitor francês de literatura brasileira sem pesquisa sociológica (a única que foi feita data dos anos de 1980). Atualmente, ao lado do leitor universitário, temos alguns curiosos das letras brasileiras. O leitor “grande público” por excelência é o leitor de Paulo Coelho, que é um autor “desterritorializado”, não tem nada de brasileiro.

Grande sertão: veredas, de Guimarães Rosa, Macunaíma, de Mário de Andrade, e a poesia de Carlos Drummond de Andrade e de Manuel Bandeira são exemplos de obras já traduzidas para a língua francesa que, no entanto, oferecem grande complexidade ao exercício da tradução. Como avalia essas e outras traduções de literatura brasileira para o francês?

Traduzir a poesia é um exercício difícil, mais do que a prosa de maneira geral. Porém, autores como Guimarães Rosa ou Mário de Andrade em Macunaíma fogem à regra. Tivemos duas traduções de Grande sertão: veredas num espaço de vinte anos. A primeira não

tinha captado o tom da fala de Riobaldo e a segunda frequentemente deixa de lado o aspecto poético, a musicalidade da língua e as aliterações, entre outros fatores. No entanto, a tradução dessa obra não pode ser feita com os contratos de tempo reduzido que as editoras exigem ou então é trabalho para uma equipe. Macunaíma já foi traduzido em outras condições, por paixão: o tradutor levou anos (só procurou um editor depois) e fez uma maravilhosa “recriação” do texto. Esse mesmo tradutor ganhou um prêmio com a tradução de “Meu tio, o Iauaretê”, de Guimarães Rosa. Creio que não há texto mais difícil!

Que sugestões faria ao governo brasileiro para divulgar nossa literatura no exterior?

A primeira sugestão seria um apoio ao ensino da língua portuguesa no exterior: o governo brasileiro poderia contribuir ao seu desenvolvimento sobretudo no ensino médio. A língua é a base de tudo, tanto para relações comerciais como culturais. Um primeiro “contato linguístico” pode despertar a curiosidade pelas letras e incentivar a leitura. A segunda sugestão seria uma “presença brasileira” sistemática em eventos como o Salão do Livro em Paris (em março) e não apenas em datas-chave. Por exemplo, em 1998 o Brasil foi convidado de honra. Foi um sucesso, mas já no ano seguinte todos notaram a ausência do país. Falta continuidade aos projetos. A terceira seria um apoio à tradução em si (financiamento, prêmio, entre outros) não esporádico (em 1998, o MinC ajudou na publicação de um livro de “novelas contemporâneas” traduzidas).

Que paralelo traçaria entre a inserção de nossa literatura na França durante o período de regime militar e agora?

Durante o regime militar, o número de obras traduzidas para o francês (literatura e ciências humanas) começou a aumentar, conforme a tendência iniciada a partir dos anos de 1930.

É por intermédio da tradução que se cria a imagem literária de um país no exterior, mas a tradução não deixa de ser uma atividade econômica ligada à rentabilidade: economia, política e cultura permanecem estreitamente unidas. No período 1964-1985, a imagem do Brasil na França tornou-se mais sombria, apesar do “milagre brasileiro”, e ganhou em complexidade (obras de Leonardo Boff, Márcio Moreira Alves, entre outros), com obras literárias diversificadas, nas quais predomina uma visão algo exótica e idílica do Brasil e reina a alegria de viver (Jorge Amado teve doze livros traduzidos, entre os quais *Dona Flor*, *Gabriela* e *Tenda dos milagres*), ao lado de autores como João Guimarães Rosa (*Grande sertão: veredas*), Oswald de Andrade (*Memórias sentimentais de João Miramar*), Mário de Andrade (*Macunaíma*), Raduan Nassar (*Lavoura arcaica*, *Um copo de cólera*), Rubem Fonseca (*O caso Morel*), Raquel de Queirós (*João Miguel*, *Dora*, *Doralina*), entre outras obras. Não vou citar todas as traduções, mas as estatísticas dizem que, nesse período, 256 títulos foram publicados (consideradas todas as áreas).

Não podemos esquecer que 1979 foi o ano de criação da Editora Anne-Marie Métailié, que em 1983 lançou uma nova tradução de *Dom Casmurro*. Ela mantém hoje uma coleção de literatura portuguesa e outra de literatura brasileira.

De 1985 até agora, o número de traduções triplicou, mas infelizmente isso não quer dizer que a literatura brasileira conheça um

boom latino-americano, como ocorrera com a literatura de língua espanhola. Sempre há o problema das tiragens (geralmente, entre 1.500 e 3.000 exemplares), das vendas, da recepção e da repercussão do livro. Essa complexidade já foi evocada por Pascale Casanova (*La République Mondiale des Lettres*, 1999) e Gisèle Sapiro (*Translatio*, 2008). Como se sabe, as línguas do mundo constituem um sistema hierarquizado, ou seja, as relações literárias internacionais correspondem a relações de poder entre literaturas dominantes e dominadas.

Com relação à literatura contemporânea brasileira, que obras efetivamente chegam ao mercado francês? E quais vêm despertando maior interesse dentro e fora do meio acadêmico?

O Centro Nacional do Livro francês (CNL), ligado ao Ministério da Cultura, subsidia a tradução de várias obras. A leitura dos balanços dos últimos cinco anos publicados por esse órgão mostra que a ajuda para o mundo anglófono é trinta vezes maior do que para o mundo lusófono.

A escolha dos livros publicados depende muito dos agentes literários, da sensibilidade e dos coups de cœur dos editores. Por exemplo, Anne-Marie Métaillé com Luiz Ruffato (*Eles eram muitos cavalos*).

Entre as traduções mais recentes, podemos lembrar Maria Valéria Rezende (*O voo da guará vermelha*), Rubem Fonseca, Paulo Lins, Cristóvão Tezza, Fernando Bonassi, Milton Hatoum, Bernardo Carvalho, Chico Buarque de Holanda, Daniel Galera, Alberto Mussa, entre outros.

De que modo você e outros especialistas em literatura brasileira têm trabalhado para difundi-la?

O trabalho na universidade consiste em dar para os alunos uma outra visão da literatura, sem os clichês, e despertar neles o interesse pela leitura, além de fomentar eventos com a presença de escritores. Por exemplo, em novembro próximo teremos na Sorbonne um evento ligado à Europália: “As representações do Brasil moderno”, organizado pelo CREPAL, pela curadora Flora Sússekind e pela professora Vera Lins (UFRJ), com a participação de vários escritores e professores universitários.

Que impacto tiveram eventos oficiais como o Ano do Brasil na França (2005), na divulgação da literatura brasileira em solo francês? Houve aumento significativo no número de publicações traduzidas tanto de autores já conhecidos quanto de autores debutantes?

Vários eventos oficiais tiveram um impacto na divulgação da literatura brasileira. Em dezembro de 1986, um importante colóquio, Les Images Réciproques France-Brésil, foi organizado por Solange Parvaux e Jean Revel Mouroz no Senado francês, reunindo tradutores, universitários e editores. Marcava o início de um programa de relações França-Brasil. Em 1987, tivemos o Les Belles Étrangères, evento que trouxe um grande número de escritores. Depois, houve o Salão do Livro de 1998, em que o Brasil foi convidado de honra, e o Ano do Brasil na França, em 2005. Sem dúvida, devemos também levar em consideração a projeção do Brasil no exterior com o presidente Lula.

Mas nem por isso podemos dizer que a literatura brasileira traduzida tenha um grande número de leitores. Não é pela presença de uma crítica favorável nos suplementos literários dos principais jornais franceses (*Le Monde*, *Libération*, *Le Figaro*, *La Croix*) ou no *Magazine Littéraire* que as vendas de livros brasileiros vão aumentar (há pouquíssimas resenhas, aliás, sobre essa literatura). Por outro lado, certos clichês – carnaval, futebol, violência urbana, exotismo – são difíceis de modificar. Talvez possamos dizer que o leitor de livro estrangeiro procura algo diferente dele, como os romances de Jorge Amado, e não o reflexo dele mesmo, como o romance psicológico de Machado de Assis.

Fale de suas preferências pessoais: do que mais gosta na literatura brasileira contemporânea? Quais os temas, obras e autores de sua predileção e aqueles a que mais se dedicou?

Na literatura contemporânea, há muitos escritores interessantes de quem gosto muito, mas não posso citar todos: Modesto Carone (*Resumo de Ana*), Zulmira Ribeiro Tavares (*Jóias de família*), Godofredo de Oliveira Neto, João Paulo Cuenca (*O único final feliz para uma história de amor é um acidente*), Beatriz Bracher (*Antonio*), Amílcar Bettega, Edla van Steen. Nestes últimos tempos, trabalhei principalmente *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, e *Leite derramado*, de Chico Buarque.

Como vê o atual momento da literatura francesa?

O panorama francês não se assemelha ao brasileiro. As preocupações dos escritores são outras. Ao lado de um Le Clézio, por exem-

plo, ou de um Yan Quéffelec, ou ainda de um Michel Houellebecq, encontramos uma Murielle Barbery (*L'Élegance du hérisson*) – já traduzido para o português –, uma Annie Ernaux (*L'Autre fille*), um Antoine Volodine, entre outros, que procuram renovar as perspectivas. Não podemos deixar de lado o sucesso de livraria de Fred Vargas, no romance policial.

SÉRGIO DE SÁ

“A noção de permanência está mais nos poucos espaços acadêmicos que se dão à tarefa de ler os contemporâneos. A mídia faz o papel de bússola de um consumo que tende ao efêmero”

Em 2010 fui convidado a participar do debate de lançamento de *A reinvenção do escritor: literatura e mass media*, resultante da tese de doutoramento de Sérgio de Sá. Sabendo que o autor é professor de Comunicação (UnB), me preparei para deparar uma série de pontos de vista em comum, mas também as discordâncias históricas que, com alguma frequência, tensionam as relações entre os jornalistas e as faculdades de Letras.

Para minha surpresa, encontrei o melhor texto sobre a ficção nacional de nosso tempo que li até agora. Entre as explicações para a qualidade do trabalho, destacaria o calor e o brilho com que o ensaísta trata o literário, do qual sempre preserva o lugar e realça o valor. Para tanto, mobiliza uma bibliografia com a qual dialoga com coragem e dinamismo, atingindo sempre a consistência e a profundidade.

Entusiasmado com o livro, topei resenhá-lo para o *Correio Braziliense* e, posteriormente, propus esta entrevista, em que Sérgio mais uma vez se posiciona sem subterfúgios. Ora nos convida a abrir os olhos para outros meios, ora desce a lenha no que há de lixo no presente, para louvar a qualidade atingida por uma série de ficcionistas que, para nossa alegria, estão plenamente em atividade.

Dau Bastos*

* Escritor e professor de Literatura Brasileira (UFRJ).

Seu livro abre com uma nota em que se diz feito num “estilo pouco, digamos, acadêmico”. Uma vez que o ensaio virou o gênero por excelência das análises de ficção e poesia, trazendo consigo uma história que remonta a Montaigne e passa pelas reflexões alforriadoras de pensadores como Adorno, você não acha que o escrito travado, metido a hermético e pretensamente científico seria um anacronismo? Onde você o enxerga? Nas faculdades de Letras? Nas de comunicação?

Esse texto, de forma geral, não cabe mais, mas tem também seu lugar e hora. Não por uma exclusão pura e simples. O que ele diz poderia ser dito de modo mais direto e simples. A complicação esconde fraquezas, empulhações de várias ordens. Os trabalhos acadêmicos, em muitos casos feitos a partir de exigências quantitativas, para melhor ou pior desempenho curricular, já são pouco lidos. Escritos em linguagem que pede uma exegese exaustiva tendem a morrer entre o autor e seus compadres, amigos, familiares. Ninguém está dizendo que a verticalidade não é possível e que ela não exige um vocabulário mais extenso e bem aplicado. Basta ler Derrida para compreender essa necessidade. O que ocorre, infelizmente, é mera máscara. A obrigatoriedade do termo comum em circulação nos meios de comunicação de massa fez com que a área de Comunicação se adaptasse melhor, mas ainda há barbaridades cometidas em nome da ciência. Os cursos de Letras, com honrosas exceções, além de não abrirem os olhos para o mundo, complicam a coisa em volteios inúteis. Blabláblá. Não aprenderam a lição de Antonio Candido, para citar um grande exemplo de clareza, elegância e densidade.

Ao falar do inegável predomínio dos meios de comunicação, você cita Italo Calvino, que “se refere a imagens oferecidas de bandeja, que controlam

o que imaginamos". Em vista da inevitabilidade de sermos invadidos pelas mídias impressa e eletrônica, você acredita na possibilidade de o autor partir da ilusão que elas criam para ir ainda mais longe no sentido da ficção? Os meios de comunicação seriam uma fonte de matéria-prima como qualquer outra? Formulo a pergunta pensando no teórico alemão Karlheinz Stierle, que sublinhou a importância das Metamorfozes de Ovídio – resultantes da reescrita criativa das ficções originais (os mitos) – para a libertação da ficção, com a consequente afirmação do romance como gênero capaz de comportar todos os demais discursos sem, no entanto, se sujeitar a nenhum deles. Penso também em Bakhtin, para quem o romance está sempre em metamorfose, é dado à polifonia, faz-se de várias linguagens e mantém a sintonia com o tempo.

Não tenho a menor dúvida. Os meios de comunicação vêm sendo fonte de inspiração desde que apareceram. A ficção literária incorpora-os como tema e na fatura do texto. E mais: teoriza sobre a mídia, entra em choque com sua linguagem cotidiana, aponta-lhe o caráter manipulador, lamenta o rumo da homogeneização. O problema é a mirada por demasiado adorniana, que perde a chance de uma abordagem menos ortodoxa. Ora, os meios fazem parte da vida. Não há mais a possibilidade de eles não existirem. Adianta a condenação pura e simples? O Big Brother já não é mais o grande irmão da literatura. Há outros signos em jogo. Os meios falam de identidade e memória. O personagem-escritor da literatura em prosa vive conflitos constantes com os chamados mass media. Para ele, os meios são os grandes concorrentes no tempo do consumo do leitor-espectador. Segundo ele, cabe à literatura abrir espaços imaginários que a mídia tende a desprezar, porque ambíguos, incontrolláveis, libertadores.

Sabemos que as editoras, a mídia e a universidade são muito importantes no estabelecimento do cânon, que, mesmo quando provisório, interfere na acolhida das obras. Não por acaso, você encontrou a literatura contemporânea argentina “dividida entre dois contundentes adversários: academia e mercado”. Como vê a relação entre suplementos literários, casas publicadoras e faculdades (de Letras e Comunicação) atualmente em nosso país?

Me parece um momento de passagem. Em papel, dois suplementos semanais paulistas – o “Sabático”, no Estadão, e a “Ilustríssima”, na *Folha* – e um carioca – o “Prosa & Verso”, em *O Globo* – dominam a cena em âmbito nacional, sem esquecer que esses jornais também dão notícia ou publicam resenhas de livros em seus cadernos diários dedicados à cultura. O curioso é que eles não parecem mais ditar as modas de leitura. Pautam menos, agendam menos a discussão do que gostariam. Ou melhor: os textos se espalham dentro do minúsculo grupo da população brasileira interessada em literatura. São importantes para a vida literária, alimentam a esfera do debate, fazem a política possível, movimentam egos, causam algum desconforto. A migração para a internet, entretanto, ainda não foi feita pra valer. O leitor dá pouca bola, parece ouvir mais o boca a boca, o conselho particular dado no Facebook. O desafio dos suplementos é escapar das patotas regionais, com amigos e inimigos armados até os dentes. Os cadernos dos jornais de cada estado elevam isso à enésima potência. É preciso fugir também do terreno dominado por determinado pensamento ligado a um quase exclusivo ambiente acadêmico. Em São Paulo, isso chega a ser desagradável, apesar de legítimo. As editoras cavam seus espaços de acordo com a capacidade de investimento. Ao colocar o livro na mão do jornalista e

do resenhista, as grandes saem ganhando. Visibilidade, eis o nome disso. As faculdades de Letras e Comunicação aparecem por meio de quem consegue estabelecer um bom relacionamento com jornalistas. Antes, porém, a maioria dos professores não está disposta a escrever com a rapidez e a leveza que a imprensa solicita. Quando fui editor de Cultura do *Correio Braziliense*, tive muita dificuldade em encontrar quem quisesse ou soubesse fazer esse trânsito entre conhecimento e difusão. Os professores também são muito apegados a uma ideia de autoria que a mídia estilhaça, esculhamba. Eles também não se animam muito porque artigos em jornal ou revista mensal não contam pontos relevantes para o currículo Lattes. ISBN e Qualis são os novos deuses do equivocado sistema de avaliação da universidade brasileira. Não adianta muita coisa o professor de jornalismo escrever em jornal. Vai entender. Falta, portanto, fazer essa comunicação entre distintos espaços que nutrem certo ressentimento mútuo. Um precisa do outro, mas o consenso não se faz com facilidade. Quem está ganhando? A academia fabrica professores de literatura que não gritam sua paixão pela leitura e a literatura. Ela também, ouço dizer, afasta candidatos a escritor, estranhamente. Esses jovens sentem a universidade como uma ameaça. E a academia tem outra brecha grave: não se arrisca ou se aventura pouco na análise do contemporâneo. Prefere se contentar com o que está canonizado. A mídia, não pairam dúvidas, vende melhor seu peixe.

Entre as artes, a sétima talvez seja aquela que mais crie cisões entre os ficcionistas. Enquanto alguns fogem do cinema como se tentassem escapar à formatação do cérebro, outros se orgulham de sofrer sua influência. O que você diria da relação entre romance e imagem em movimento dada à ficção (filme e telenovela)?

No Brasil, o contato vem dando frutos recentes. Bons exemplos são Marçal Aquino e Fernando Bonassi, que transitam com inteligência e perspicácia entre as artes. É engraçado, você tem razão: o cinema ainda é sentido muitas vezes, a essa altura do campeonato, como algo bem menor do que a literatura, de reduzida taxa de câmbio no mercado dos valores da autoria. Não vamos nem comentar o caso da televisão... Outro fato nada desprezível é a quantidade de adaptações de romances e novelas para as telas. A literatura continua a alimentar o cinema brasileiro. Antes disso, precisamos lembrar como o cinema influenciou gerações que ainda estão em atividade, romancistas que chegaram primeiro ao filme (e ao gibi!), que gostariam de ter sido cineastas, que se mantêm cinéfilos ativos. A imagem como determinante do modo de encadear cenas, o roteiro como uma projeção sempre possível do texto original, a linguagem que se quer cinematográfica. A literatura só não sabe como fazer para conquistar o público do cinema. Arrisco dizer que isso tem a ver com a concentração exigida para e pela leitura, atrelada ao escasso tempo do lazer, gasto em atividades mais, digamos, socializantes, socializadoras. A leitura sempre individual do romance é antissocial por natureza. E quem ainda está disposto ao silêncio do inconsciente?

Você afirma que “a televisão cresce em importância e leva a imagem do cinema ao paroxismo. Agoniza, mas não morre”. As dificuldades atuais do cinema fazem pensar em duas outras crises: a primeira enfrentada pela pintura quando da invenção da máquina fotográfica e a segunda pelo romance, no momento em que os irmãos Lumière criaram o cinematógrafo. Em ambos os casos, a saída foi apostar na especificidade e no experimento, com os pintores partindo do impressionismo para

desaguar no abstracionismo e os escritores produzindo textos intraduzíveis em vários sentidos, como Ulisses (Joyce, 1922), Viagem ao fundo da noite (Céline, 1932) e Grande sertão: veredas (Guimarães, 1956). Você acha que o cinema tentará caminho semelhante? Por quê?

Para lembrar bordão que é hit na internet, da lavra de Luisa Marilac: teve boatos de que o cinema estava na pior... Em termos de alcance, não está. E me parece tal a profusão que os caminhos estão apontados, na própria web e fora dela. A experimentação no caseiro, no inusitado, na extensão. No formato tradicional, quando vejo um filme de José Eduardo Belmonte, penso que temos alternativas ousadas e criativas o suficiente para apostar que o futuro já está aí.

Os analistas sempre discordaram quanto à literatura de seu tempo. Hoje temos, grosso modo: a) aqueles que criticam tudo como forma de estimular a elevação do nível; b) aqueles que, fazendo ou não paralelo com um passado visto como mais fecundo, veem a produção dos coetâneos como menor; c) um grupo bem maior – como se constata na grande quantidade de textos enviados para o site do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea e de comunicações propostas ao encontro que promovemos anualmente, por exemplo – animadíssimo com a produção em prosa e verso de nossa época. O que diria das três posições?

Nenhuma das alternativas, claro, responde corretamente ao problema. Na prova do vestibular em que uma errada anula uma certa, seria necessário eliminar itens de outras questões, pular do específico para o geral. O franco-atirador perde a razão porque atua como terrorista. Radical e intransigente, chuta tudo e termina por não conseguir se manter de pé. O nostálgico se exime do close-up

que permitiria vislumbrar os detalhes e recompor o panorama. A memória é seletiva: havia muita porcaria no passado. Os que se comportam como Pollyanna, menina ou moça, são os integrados do Umberto Eco: a felicidade não é ampla, geral e irrestrita. Publica-se muito, seleciona-se pouco. Nesse sentido, o bom editor tem sido útil para separar o joio do trigo, ainda que possa algumas vezes publicar o joio, como dizem as más línguas sobre o jornalismo. A internet tem o defeito de permitir a absoluta desierarquização. É bom que não tenhamos mais um veredicto a ser cumprido. As versões do mundo, como apontou Gianni Vattimo, pululam para mostrar as diversas visões do mundo. Ainda não sabemos como julgar a produção atual, mas percebo que a noção de permanência está mais nos poucos espaços acadêmicos que se dão à tarefa de ler os contemporâneos. A mídia faz o papel de bússola de um consumo que tende ao efêmero.

Se fazemos um paralelo entre os arredores de 1970 e 2010, percebemos que quatro décadas atrás não havia liberdade de expressão, a literatura sofria cobranças de engajamento e a produção de um livro era caríssima. Hoje pode-se escrever o que der na telha, os blogs e as pequenas tiragens baratearam substancialmente os processos editoriais, sem falar que a própria troca do telefone pela internet força todo mundo a escrever. Que nexos você estabeleceria entre dados dessa natureza e a crescente quantidade de ficcionistas e poetas em atividade no Brasil?

De repente, é como se todas as gavetas fossem reviradas, não? Não teria sido a possibilidade de expressão a escancarar essas veleidades literárias? Mas será que não cabe a pergunta sobre a denominação: são ficcionistas e poetas os que se dizem ficcionistas e

poetas? Basta se dizer para ser? Tem muita gente escrevendo, mas, deus meu, quanto coisa ilegível. A piada diz que há mais escritores do que leitores ou que os escritores escrevem para os próprios escritores. Os números da leitura e do consumo de livros no país levam a considerar seriamente essas hipóteses. Há, ainda, um processo de expansão da educação formal que precisa ser considerado nessa avaliação. O livro ficou mais barato de ser feito, é fato. O processo de distribuição também se aprimorou. Os ficcionistas vivem mais das “redondezas” do livro do que das vendas. Há prêmios polpudos e bolsas de estímulo à criação. A briga agora é para ser visto, e torcer para que o leitor te compre.

Em seu livro, você cita os teóricos da estética da recepção, que previram a abertura do horizonte ficcional da humanidade a partir da intensificação do contato com a literatura, com o conseqüente conhecimento das técnicas desenvolvidas por diferentes escritores ao longo do tempo. A seu ver, o que as faculdades de Letras e Comunicação podem fazer no sentido de acelerar esse processo, antecipando a degustação em ampla escala do que Oswald de Andrade chamava de “biscoito fino”, ou seja, daquele texto que, ainda nas palavras dos teóricos da estética da recepção, não se limita – como é o caso do best-seller típico – ao meramente interessante?

Essa não é uma tarefa fácil, porque a concorrência é forte e muito mais bem estruturada. O nome: capitalismo, ainda que envergonhado, como é o brasileiro. Não sei se a universidade pública teria capacidade de fazer frente às demandas para alterar essa cena. Os processos são burocráticos, a verba é pouca, penosa e envolta em razões e paixões políticas. Há uma morosidade intrínseca que

precisaria ser eliminada pela raiz. Os professores estão dispostos a abandonar um pouco do seu marxismo para entregar o biscoito fino às massas, que estão completamente seduzidas pelas imagens televisivas? Estão dispostos a ir à luta sem se apegar em demasia ao perfil ideológico? Querem abrir uma agenda mais estética e menos política? A academia está disposta a compreender a massa ou quer se manter na posição de imaginar que sabe o que é melhor para ela, como quem possui e apresenta um cardápio imutável? “No escribe para las masas, escribe para las tortas”, foi uma frase que encontrei num blog coletivo argentino. Isto é: a universidade está a fim de largar um certo mau humor direcionado ao gosto popular para tentar trazer o espectador para o lado de cá, da leitura que nos enriquece, enlouquece e dá um prazer incrível? Aos escritores cabe a tarefa de largar mão de querer ser Machado de Assis (em provocação clássica de José Paulo Paes) e se dar o dever de trabalhar na ambiguidade, entre a comunicação e a experimentação, propondo uma corrida de 100 metros com obstáculos que pode, entretanto, ser cumprida no tempo de cada um, no tempo próprio que cada pessoa reinventa ao abrir um livro. Gosto de citar *A senhorita Simpson*, de Sérgio Sant’Anna, como um texto modelar para isso. Ou, mais recentemente, *O filho eterno*, de Cristóvão Tezza, que foi laureado mas não lido na escala em que poderia ou deveria, se fôssemos um país de homens e livros.

Não é de hoje que se luta para acabar com a aura da obra de arte. Dos gestos dadaístas às reflexões desenvolvidas por Walter Benjamin, abunda cal para se colocar uma pá definitiva na pose do artista e de seu produto. No campo da ficção e da poesia, a popularização das técnicas por meio de oficinas e outros mecanismos, a facilidade de circulação dos

textos propiciada pela internet e o barateamento desse suporte considerado nobre que é o livro também contribuem para sonharmos com a democratização ou mesmo a socialização da produção literária. Acontece que persiste a diferença entre o texto produzido com vagar, lapidado a fundo, e o escrito feito às pressas, para publicação imediata. Assim se explica, por exemplo, que até hoje nossos cronistas escolham, entre aqueles veiculados em periódicos, os poucos merecedores de constar em livro. Teço todas essas considerações para perguntar o que você acha da ideia de abolição do valor literário dos textos.

Abominável. Detesto essa ideia de que o que vale é “colocar pra fora o sentimento” ou, no extremo oposto, a noção de que o lugar de fala resolve tudo, como se fosse boa literatura algo que sai de dentro da prisão porque saiu de dentro da prisão. Me poupem. Graciliano Ramos esteve preso e era Graciliano Ramos. Sim, é o momento de resgatar esse valor literário, mas sob o impacto incontornável da onipresença da mídia. Prefiro pensar em termos de valor cultural, para ampliar esse “literário”, que supõe um certo fechamento, algo que se encerra, algo que pede uma chave para entrar, apenas alcançável por um grupo de iluminados. Não, nada de cânone ocidental que se quer tábua de salvação e orientação, tampouco a literatura servindo como uma cartilha a sociologismos de categoria duvidosa ou como prova de teses de gênero, como anda em voga, na moda. À literatura o que é da literatura, mas com o tal olhar estrábico proposto por Ricardo Piglia. A literatura precisa tirar proveito da posição de perdedora, loser. Provocar desse lugar marginal um olhar novo, mediático sem deixar de ser literário. Precisamos retomar a discussão do prazer e do gosto estético.

No debate de lançamento de seu livro no Forum de Ciência e Cultura da UFRJ, Cristiane Costa tocou no paradoxo de muitos autores contemporâneos se dedicarem mais à badalação do que à produção ou ao menos, poderíamos acrescentar, à familiarização com a própria literatura. Como vê esse verdadeiro aparato de construção de persona constituído por elementos tão diferentes quanto feiras, redes sociais e photoshop? Honestamente, a literatura brasileira contemporânea pende mais para o cosmético ou para a consciência?

De novo, nem um nem outro. Não há generalização possível. De que literatura brasileira estamos falando? De gente como Dalton Trevisan e Rubem Fonseca, que continuam a publicar textos muito mais jovens do que os dos garotões, de Silviano Santiago, Sérgio Sant'Anna e João Gilberto Noll, que trazem uma dignidade a toda prova no investimento de vidas dedicadas à ficção, de Milton Hatoum, Rubens Figueiredo, Bernardo Carvalho e Rodrigo Lacerda, que dão pontos em vários nós e nos fazem vibrar e pensar na longevidade da literatura brasileira? Os cosméticos são quase insignificantes aí. Também acredito que um pouco de rock'n'Rio não faz mal a ninguém. Que venha a badalação, que os leitores se deixem impressionar por flips e bienais, que as noites de autógrafo sejam espetaculares. O tempo aberto pela luz do abajur sobre a página do livro extrai os excessos, recompõe a razão e permite que a linguagem literária seja a autoridade a conferir alma e coração ao nome que assina o romance, a novela, o conto, o poema.

RESENHAS

ANÁLISES DE LIVROS
DE ENSAIO, FICÇÃO
E POESIA

O instante da plenitude impossível

A estante deslocada, de Rafael Carvalho

Acauam Oliveira*

O livro de estreia do jovem escritor Rafael Carvalho não poderia ter título mais apropriado. De fato, a noção de deslocamento é o próprio vetor de constituição e força do texto. Todos os fragmentos reunidos remetem a essa ideia central de um narrador que realiza um esforço épico de organização do mundo e seus objetos, só que em uma estante que comporta em si o deslocamento natural das coisas, a inevitabilidade e o fatídico. Impulso muito inspirado na visão de mundo dos haicais de Bashô: “Não quero a felicidade contínua, desejo um dia em que eu possa dizer: hoje foi um dia bem vivido”. A felicidade nos momentos, que passa pela aceitação de que a vida nunca é, nunca está em seu lugar. De que a vida está sempre no para além.

Mas os tempos são outros, bem distantes daqueles em que era possível ao homem (veja bem, certo homem oriental – o espaço é também radicalmente outro) afirmar a ligação do sujeito com os objetos, o ideal de paz contemplativa. Pressupõe-se imobilidade, continuidade. O livro do Rafael Carvalho, no entanto, desfila por suas páginas ideais de reconciliação: homem e natureza, eu e outro, matéria e memória. Não só os propõe enquanto alvo, mas afirma por todo o livro alcançar esse ideal de aceitação e reconciliação com o mundo, com a vida. Como é possível esse movimento sem recair em uma espécie de mitificação ideológica?

*Doutorando em Literatura Brasileira (USP).

Existe um remédio tarja preta atualmente em moda – já é o segundo mais vendido no Brasil –, especialmente entre o circuito de classe média, só perdendo em popularidade para uma determinada marca de anticoncepcional. Chama-se Rivotril, um antidepressivo poderoso e assumidamente consumido por famosos como Pedro Bial e Selton Melo. Curiosamente, seu principal efeito não é a sensação de euforia e felicidade extrema, como acontece com outras drogas, como o LSD ou o êxtase, mas a percepção de que as coisas estão em seu lugar. Uma sensação de normalidade. Pois bem, os fragmentos textuais de *A estante deslocada* causam uma espécie de efeito rivotril: um narrador que quer passar a imagem de um eu reconciliado, mas que, por excesso de sinceridade – um traço estilístico, antes de tudo –, não nos oculta a contraparte de uma terra desolada e em frangalhos, além de uma subjetividade impotente e sem forças para agir, sair de si mesmo ou de seu próprio quarto. Incapaz de tatear sequer uma lâmpada, ou ainda pior, impossibilitado de revelar preocupação com o vazio de existir. Daí que a felicidade é claustrofóbica, e o sorriso, amarelo. A aceitação do deslocamento da estante não acaba com o pavor de que todos aqueles livros podem, a qualquer momento, desabar sobre nossas cabeças. A única certeza é a de que quando o inevitável acontecer, não teremos força pra sair do lugar. Não desejaremos isso.

O narrador não explora seu medo e sua fragilidade, desconstruindo o sujeito da enunciação, conforme nos acostumamos a ver – e a esperar – na literatura moderna. Ao contrário, tenta passar a imagem de que está ali por inteiro, aceitando as vicissitudes e o imponderável da vida. Em todo sofrimento, em toda frustração, o narrador foca no aprendizado, naquilo que ficou, no azulejo que

ficou na memória. Mas o que se depreende desses mesmos fragmentos, página por página, como uma força subterrânea incontornável, é o vazio e a impossibilidade de reconciliação com o mundo. É dessa contradição e desse impulso negativo – pulsão de morte incrustada em cada meio sorriso – que o livro extrai sua força. É por se frustrar em seus objetivos mais sinceros que a obra ganha em densidade.

O que resta para o leitor é a imagem de um eu fragilizado em sua busca sincera e desesperada por afirmação, por amor. Fragmentos antidepressivos. Um eu que afirma que a felicidade está nos momentos, que a vida se resume a momentos, mas que ao expor esses momentos nos revela um universo de privação, estático, vazio, que só se realiza de fato na memória, ou na imagem dos outros. A aceitação, que seria força, torna-se impotência, tanto maior por ser o choro, ou o grito, reprimido. Não se trata aqui de acusar o narrador de má-fé (o que seria absurdo). Nada impede que ele encontre, sim, a felicidade nesses momentos. Mas os melhores momentos do livro são aqueles em que a felicidade não oculta a carência latente no instante mesmo do prazer.

É desse princípio, por sinal, que emanam todas as contradições dispostas pelo livro. Um narrador com inegáveis propensões líricas – pois submete o mundo ao eu –, mas que recusa a poesia em nome da prosa, da clareza objetiva das coisas, que só se realiza na ausência. Um sujeito que só acredita na literatura quando um pássaro ataca o livro, ou quando arranca as páginas e as espalha pelo quarto, pela vida, mas que no confronto com o mundo só se depara com vazios e silêncios. Um eu que almeja a concretude das coisas, pura e diretamente, mas que se concentra em sua própria casa, no quarto, ou se refugia na memória da família. A vida feita de ausências.

O deslocamento da estante imprime as marcas da subjetividade no mundo - mais ou menos como o gesso do Manuel Bandeira -, mas esse deslocamento é involuntário, está para além das forças do sujeito, que só aceita porque não tem forças para recolocar a estante no lugar. E bem que ele queria: amar, ser amado, as coisas em seu lugar. E sim, a poesia. A vida não tem controle, e o posicionamento do narrador em busca das mais simples experiências burguesas - via certo orientalismo - aponta para uma fragilidade que se insinua em todos os fragmentos. O que deveria aparecer como flashes de plenitude acaba por gerar o já comentado efeito rivotril, a plenitude impossível. Um eu que só se relaciona fortuitamente e quer a todo custo nos fazer crer que essa carência é, em si, totalidade. A força do livro está, então, em sua honestidade: tanto na vontade desesperada de ser amado, aceito como sujeito integral, quanto em expor as reais condições em que essa subjetividade se compõe. Por mais que insista na plenitude de seu encontro com um cachorro (p. 59), nada muda o fato de que é um solitário que só conta com a companhia de um cão que sequer lhe pertence. O despojamento e o vazio são impostos ao sujeito, que os aceita, sim, por filosofia e sabedoria, mas também por completa falta de opção. Goste o autor ou não, a trilha sonora perfeita para acompanhar suas pérolas de plenitude impossível é o rock indie contemporâneo - o que dá notícia de sua atualidade. Mas indie dos bons, Radiohead, em que a fragilidade é problema, e não alternativa de consumo.

“E ver (com estes olhos tranquilos) que você está aqui comigo, seja por um talher sujo na cozinha, uma toalha estendida no banheiro, um fio de cabelo em trânsito, diz que eu estou amando você”. Os olhos estão tranquilos, mas a certeza do amor só se dá na

ausência daquela a quem se ama. Os objetos comportam a marca ambígua da presença e da ausência. A aceitação do amor no vazio passa pela reconfiguração do outro pela memória, a transformação da alteridade em imagem do eu. Só assim se atinge a paz: a aceitação da vida (felicidade) depende, no limite, da negação da vida, e é nesse jogo, nesse deslocamento que expõe uma insustentabilidade que no entanto se sustenta em uma forma também deslocada - uma poesia desprovida de forma poética, ou uma prosa completamente perpassada pelo lirismo de um eu que se impõe -, que se forma uma obra que quer ser, precisa ser, é, desesperadamente, literatura.

O corpo do texto e o texto do corpo

Ó, de Nuno Ramos

Adriana Aguiar*

Ao estreamos a leitura do livro *Ó* (2008), escrito pelo também artista plástico Nuno Ramos, deparamo-nos com um narrador em primeira pessoa, ora no singular, ora no plural, que, ao passar por uma experiência de estesia e sinestesia, intui metamorfoses em seu corpo, que é texto feito de “matéria física, mutável e perecível” (p. 29), espécie de primeira língua. A partir de então, o narrador passa a criticar os processos pelos quais fomos separados da comunicação original do corpo e pelo corpo e passamos a ter na linguagem oral o halo de inexpressividade e esvaziamento do signo.

Anterior ao processo de empobrecimento da linguagem, haveria um tempo em que tudo falava: um tempo em que os corpos “mover-se-iam entre alfabetos físicos perceptíveis aos seus cinco sentidos [...] e cada gesto seria um texto” (p. 29). A pele, além de tradutora de uma língua interna, seria o espaço poroso em que interior e exterior se comunicam; a natureza e tudo o que é matéria teria sua própria linguagem; e seríamos alfabetizados para ler em todas as línguas, sem anestesia comunicativa. Nesse tempo de integridade, dos heróis mudos, não haveria matéria sem linguagem porque a matéria seria a autêntica linguagem.

Para o narrador, a língua surge após uma experiência de catástrofe e do empobrecimento da experiência de comunicar, subs-

* Mestranda em Estudos Literários (UFAM).

tituindo um alfabeto físico por um alfabeto abstrato. Como herdeiros de uma catástrofe, restou-nos apenas a linguagem (vento, sopro, língua - voz) para testificar tudo o que existe. Por ela e com ela, trocamos a linguagem da matéria pelas modulações da voz. Contudo, o narrador intui que a invenção da palavra não basta para dizer o que sentimos: ela nos impede de tocar o universo com nosso próprio corpo e cria fronteiras entre o ser e o cosmo.

Continuando a leitura da obra, localizamos uma voz narrativa que, ao caminhar pelo espaço como um catador¹ de imagens – versões derretidas do que viveu (p. 236) –, presente que assim como o corpo individualizado está em caos, também o corpo coletivo está em desconexão: um “puzzle irrefreável de unidades dispersas” (p. 145), seus pedaços estão espalhados e em constante deriva. Como galinhas enjauladas em granjas, perdemos contato com o universo, com o autêntico e com o natural. Nosso corpo padece de uma “industriosidade gestual” (p. 80) histórica e vagamos como ventríloquos no meio de uma multidão. Somente um canto-zumbido-grunhido, designado “ó”, poderá colocar esses corpos dispersos em conexão.

Diante de um corpo em desmantelo (com a linguagem, o tempo, o espaço e a forma) e de um universo em desconexão com as partes que o compõem, como poderemos nomear o texto de Nuno Ramos? Uma narrativa em tela? Um texto sem/com corpo? Um corpo sem/com texto? Um não texto? Uma reinvenção literária?

¹ Catador no sentido daquele que colhe, escolhe e apresenta uma significação ao prosaico, tirando o naturalismo da vida como ela é. Como afirma o próprio narrador, “é mais do que descanso o que preciso: imagens, uma versão derretida do que vivi há pouco, um filme de trechos da minha vida projetado no fundo de um tanque, é isso o que devo injetar em minhas pálpebras agora, como um viciado na veia” (p. 236).

Consideramos três conceitos fundamentais para a leitura estrutural e teórica de *Ó*: a ideia de tempo e a noção de forma e espaço. No primeiro caso, é possível apreender a noção de um tempo cíclico e natural – no qual morrer é tornar e retornar a um estado inicial da matéria –, e um tempo cronológico e industrializado, representado pelo cotidiano mecanizado e regulamentado pelo tique-taque circular do relógio. A partir de então, “incrustamos uma ampulheta em cada parede, em cada sapato, em cada prato de comida. Cuspimos tempo. Defecamos tempo. Quem sabe apodreceremos tempo. Relógios são apenas os ícones mais explícitos” (p. 121). Em outras palavras, trocamos um tempo cíclico, pré-histórico, por um tempo circular, zerado a cada vinte e quatro horas, para que um novo repetitivo e inexpressivo seja iniciado.

Quanto à forma e ao espaço, o narrador recorre à imagem de uma boneca russa, para causar no leitor a sensação de que cada plano se encaixa no vazio de outro, formando um bloco de vazio habitado por vazio, e afirma: “esta é a boneca russa principal [...]”: o fato de uma superfície aceitar outra, deixando-se imprimir por ela” (p. 102). Porém, ao mesmo tempo em que tudo parece se encaixar em um único protótipo, “enormes regiões da vida parecem desajustadas” (p. 114). A perspectiva teórica desenvolvida em *Ó* é de que a versão industrializada do tempo impulsionou uma transformação do espaço moderno e, conseqüentemente, de sua forma: se por um lado almejamos a harmonia milimetricamente calculada, por outro restou-nos a bagunça e a desordem, gerando uma massa repetitiva e caótica, estéril e inexpressiva.

Partindo dessas premissas, no nível estrutural *Ó* pode ser lido como uma obra em estado de decomposição e recomposição da forma literária. Em outras palavras, podemos denominá-lo como

um texto “pluriliterário”, no sentido de inscrever-se e escrever-se em gêneros. O que estamos tentando afirmar é que não entreveamos, durante a leitura do livro, uma forma textual única, mas um texto entrecortado por textos: contos, ensaios e entreatos (o caso da sequência de *Ó* dentro do livro) compostos por linguagem poético-filosófica. Em crítica à categorização tradicional das formas literárias, o narrador argumenta: “um morto nos educa: eu te apresento a literatura. [...] esta é a tragédia. Esta é a comédia” (p. 182). Pensamos, portanto, que em *Ó* a forma tradicional se desfaz para dar espaço ao informe ou a outra forma, dentro e fora da tradição literária.

Assim como as ideias veiculadas ao corpo, a estrutura textual do livro leva a um efeito de dispersão a que as partes se submetem: gêneros encaixados ou soltos, como uma espécie de puzzle literário, ou ainda como uma mônada, em que cada parte pode ser lida individualmente, mas também com uma unidade primordial na composição do todo.

A escrita de Nuno Ramos é, notavelmente, não linear e, como o corpo, difícil de ser enquadrada. Utilizando uma estrutura característica da técnica de bricolage, o autor parece produzir o novo a partir de pedaços e fragmentos de objetos já existentes. Nesse sentido, o livro introduz uma experiência paradoxal da linguagem: unificada num grunhido coletivo, em que os diversos gêneros se unem num só corpo; e ao mesmo tempo fragmentada, posto que cada gênero fala por si.

Retomando a ideia de tempo, há ainda no texto um sentido corpóreo que opera como uma passagem interna e externa, um fluir contínuo, que vai produzindo alterações, deixando marcas e cicatrizes. Contrário a uma marcação cronológica, o corpo, como filtro do tempo, é uma experiência irreprodutível e, nesse sentido,

singular. Ó, fundamentalmente, deve ser lido como uma linguagem do corpo e, portanto, a palavra não basta para dizer e nem se torna superior ao corpo, mas comunga com ele um mesmo habitat. O corpo, se não é linguagem, nos lembra o narrador, é espaço onde se inscreve e escreve a experiência: “de uma forma ou de outra todo conhecimento vem do corpo, ou [...] retorna para ele no momento de ser comprovado. [...] É aos olhos, ao tato, ao sabor que toda experiência se dirige” (p. 250).

Não obstante o tom de fragmentação e dispersão de Ó, pode-se ler nas entrelinhas um desejo inatingível de unidade e arredondamento, que colocaria o corpo novamente em contato com um tempo pré-linguístico e uno, em que todas as coisas executam um movimento de tornar e retornar contínuo: “tudo o que é corpóreo quer repetir-se, tudo o que respira e geme e sua quer respirar e gemer e suar de novo – a estrutura do que é físico tende ao ciclo, ao redondo” (p. 251). No meio do caos, “uma lama genérica que perdeu alguns de seus filhos [...] procura por eles incansavelmente” (p. 141), na tentativa ininterrupta de reuni-los todos ao redor de si.

O leitor, assim com o narrador, à medida que vai imergindo no texto, e ao experimentar uma linguagem que também é sensorial, sente-se invadido por uma espécie de epifania corpórea e passa a apreender o jogo de sentidos explorados ao longo da narrativa: sinestesia, estesia e anestesia; expansão (pisar a lua) e aprisionamento (como a imagem da loira impressada na TV); expressividade e inexpressividade; fragmentação e dispersão. Ó engendra uma experiência corpórea em que o leitor atento compreende, ao final, que um corpo nunca é o mesmo, sua unidade difere em cada experiência.

Por fim, devemos destacar que o autor aponta para uma inovadora percepção estética tanto do corpo do texto quanto do corpo como texto. Escapando à rigidez das regras, Nuno Ramos tece, por intermédio da arte, novas percepções e significações para o que durante séculos viemos tentando adestrar e enquadrar em contornos fixos e normas preestabelecidas: corpo e texto literário.

Catarses homeopáticas

As medicinas, de Sebastião Edson Macedo

Gregory Magalhães Costa*

As medicinas do poeta Tião valorizam os valores curativos da palavra poética. Sua obra funciona como pequenas pílulas homeopáticas de poesia para promoverem a cura do estresse da sociedade moderna com “visitas repentinas” a favelas miseráveis de taperas taperinhas. Sua alquimia valoriza a “excelência do simples”, tirando daí espantos extraordinários. Sua fórmula mágica consiste em banhos de chuva ou “rios da cura” e outros, todos renovadores; havendo o “Eros cosmogônico” dos corpos que se entrelaçam para gerar novos mundos; “o chá verde” que acalma e assim cura das ânsias pós-modernas; as misturas telúricas e sua valorização em relação à Califórnia; a evocação à mãe terra, a magna mater europeia ou pacha mama dos incas; e há muitas outras coisas interessantes e profundas.

Toda a maquinaria que constrói as homeopantias poéticas se passa entre céu e terra, entre a luta da “lumeeria” apolínea com o “escuro grosso” dionisíaco. A costura dessas partes aparentemente contraditórias se dá rapsodicamente, em “feição que faz parte do linho”. Com Dionísio o eu lírico desce aos infernos de catábases às favelas, à primitividade, “assustado esquecido no medo”, do arrependimento que aos amigos pede desculpas, da “celuta de pedra”, e muitas outras, equilibradas com iguais doses de anábases do imenso

* Mestre em Ciência da Literatura (UFRJ).

sol que queima e dá ideias, da racionalidade pura. Não só a luz mas também as sombras, não só as estrelas heróicas mas também a terra molhada, constituem medicinas possíveis na receita lírica do poeta Sebastião, constituindo caráter metamórfico e dinâmico, motor da obra, meio barroca como boa literatura latino-americana.

Percebe-se aí também uma valorização da arqueologia, da “ópera que tem santo / músculo em suas ruínas”, da coisa antiga, do conhecimento remoto remontando um motor para o conhecimento novo. Esse conhecimento remete ao mito, “a mesma seta a furar o santo”, mas santo guerreiro, épico, numa santidade “encharcada de prece e birra”. Assim se valoriza o atavismo da intuição humana, origem de todo conhecimento, “talhado para a obra da voragem”. Cada poesia, pílula, sintetiza o todo, e mudar de página é como “mudar de vida pequena”, já que cada poema visa representar um aspecto da vida contemporânea, como cada Deus grego representava um aspecto da natureza.

Todo contexto mítico e dinâmico temperado com a modernidade racional numa tensão, e muitas vezes num vocabulário ou passagem que recria Guimarães Rosa, vai preparando para a dose final dessa homeopatia medicinal fundada em raízes poéticas de misturas diversas, dissolvendo modernamente os estilos, assim “que seja deixado em branco o avançar da manhã”, não porque ela seja opaca, mas porque funde em si todas as cores. Inferência fundamental no Brasil de nossos dias, que elegeu um operário para seu cargo máximo, assim como a primeira mulher para a presidência. Cada vez mais emergem as cores historicamente engessadas. Assim se dá esse “testemunho sobre a poesia no Brasil”.

Mansidão que envolve

Três dúvidas, de Leonardo Brasiliense

Isabel Travancas*

O Rio Grande do Sul já deixou sua marca na história literária brasileira. Basta lembrar de Érico Veríssimo e Mário Quintana, que alcançaram sucesso, romperam barreiras sendo regionais e, ao mesmo tempo, nacionais. Ser escritor fora do eixo Rio-São Paulo possibilita produzir-se em outro ritmo e intensidade, deixar-se ocultar, buscando encontrar sua voz. Por outro lado, essa voz pode correr o risco de nunca ser escutada fora de sua província. Nos últimos anos, cada vez mais autores de diversas áreas do país começam a ser publicados por editoras paulistas e cariocas. É o caso dos escritores gaúchos Daniel Galera, Ricardo Silvestrin e, agora, Leonardo Brasiliense, que, com uma produção anterior de seis livros, teve *Três dúvidas* editado pela Companhia das Letras.

Trata-se de um livro de novelas e, em todos os textos, a fronteira entre conto, novela e romance é tênue. São histórias curtas mas nem tanto, menos contidas que os contos e sem o seu impacto. A conexão com o leitor é rápida. Com uma linguagem coloquial, sem pretensão, como quem não quer nada, Leonardo Brasiliense vai nos apresentando suas histórias e personagens – que são de carne e osso, verossímeis e, ao mesmo tempo, estão fora do mundo real.

* Doutora em Literatura Comparada pela UERJ e professora da Escola de Comunicação da UFRJ.

A proposta do escritor de horas vagas – uma vez que é formado em medicina e trabalha na Receita Federal – é conquistar sem estardalhaço, aos poucos, de mansinho. Sua primeira novela, “Um dia em comum”, fala de um José Francisco parado no tempo, mais precisamente no quintal “onde se sente criança”. É um corretor aposentado que não tem olhos para sua mulher, Carmem. Está fascinado pelo poço seco do quintal. E pensa que “precisa dar um futuro a sua vida, qualquer um, e sem demora”. No transcorrer de um dia, Carmem e José Francisco vão vivendo seus dilemas. Ela reencontra um ex-namorado de juventude. Reencontro que a perturba. O marido vai sendo tomado pela ideia de assassinar o irmão. Mas o destino se encarrega de tomar as providências. Ao final do dia, o casal se reúne e o poço vai sendo tampado aos poucos, fechando a cortina da cena dramática, familiar ao leitor pela humanidade dos personagens.

“A grande ventura de Paulo Sérgio contada por ele mesmo três dias antes de morrer” é o título da segunda novela, cujo estopim é a morte iminente de Ramón, colega de trabalho de Paulo Sérgio. Seu chefe decide então mandar buscar a irmã mais nova do funcionário boliviano falecido. Num desenrolar de fatos e personagens em meio ao nonsense, surgem o pai, o homossexual, a minhoca. Definido como louco, Paulo Sérgio é internado e passa a aguardar que a mãe venha buscá-lo. Está seguro de que sua vida o espera. “Daqui para frente a minha vida será melhor. Eu sei disso, eu Paulo Sérgio, e isso ninguém pode saber por mim”.

Uma reportagem é o pano de fundo da terceira narrativa do livro, “O visitante”. O protagonista é Marcos Bertolini, jornalista ansioso por encontrar a matéria de sua vida. Aquela que irá mudar seu destino e deixar para trás seu colega e rival Dalnei Ferreira.

Conhecedor da rotina das redações e da relação dos jornalistas com a notícia, o escritor vai apresentando o protagonista, que, cheio de si, “entra na redação como se ela o esperasse”, em encarnação daquele tipo de repórter que se acha mais importante do que os fatos que cobre.

Jornalismo e invenção, casamento e desejo, acaso e culpa são alguns dos pares presentes nessa novela, que se faz de cenas e situações reais ou imaginadas, como a entrevista com a loira na chácara que irá, acredita o repórter, entregar-lhe de bandeja informações preciosas. O que se passou lá, nunca saberemos. Mas o acidente fatal ocorrido na estrada na volta deixa marcas. Assim como a gravidez indesejada de Luana, sua mulher.

Três dúvidas é um livro enxuto, para usar um termo jornalístico. Não exige grande fôlego para a leitura. Exige simplesmente disponibilidade para sua apreciação. Embora a pretensão não faça parte da gramática do autor, nem por isso ele deixa de demonstrar cuidado no manejo da língua. Um livro para quem quer ficar em dia com a literatura brasileira contemporânea e seus novos nomes.

Um narrador entre ruínas

Órfãos do Eldorado, de Milton Hatoum

Jander de Melo Marques Araújo*

Chamo de novela o livro *Órfãos do Eldorado*, de Milton Hatoum (2008). Primeiro, devido à sua natureza física, pois possui cerca de cem páginas. Ademais, por causa dos poucos personagens, os quais, bem trabalhados, potenciam bastante uma história nesse formato. Mas, principalmente, chamo de novela pelo destaque que um narrador pode ter nas ficções mais curtas. No caso, é um narrador-personagem que enovela de forma eficiente os personagens secundários. No fim da obra, concluímos que estamos diante de um genuíno contador de histórias. Um daqueles contadores orais que com poucas palavras conseguem configurar uma vida para, logo em seguida, por meio de algumas situações, revelar a decadência da mesma vida. É o que consegue Arminto Cordovil, que conta o que viveu sem meias palavras e, à sua maneira, torna ainda mais tensa a narrativa.

O livro se faz flutuante, afinal, como o próprio narrador diz, conta “o que a memória alcança, com paciência” (p. 15). Narra sua existência como herdeiro de uma grande companhia de navegação na região amazônica, precisamente em Manaus e Vila Bela. Quando o pai morre, recebe com bastante indiferença os negócios. Quer viver de renda e sempre reluta ao ser chamado para resolver problemas da empresa.

* Mestre em Teoria Literária (UFRJ).

Arminto é obcecado por Dinaura, órfã que vive numa casa de meninas, por quem se apaixona. Enigmática, pouco faladora, Dinaura desaparece em muitos momentos, o que torna Arminto um apaixonado, com foco num amor quase platônico, à procura de uma mulher espectral e enigmática. A busca pela presença de Dinaura é entremeada pela falência da empresa da família e por um virtual afastamento de Manaus. Digo virtual para caracterizar a busca febril de Arminto pela amada.

Tais peripécias tomam a maior parte do livro. Entre aparecimentos e desaparecimentos, Dinaura acaba sendo a representação do mito amazônico do Eldorado. O mito conta como os ribeirinhos são levados por seres das águas e das florestas, vindo a desaparecer no fundo do rio, mas encontrando felicidade e justiça numa terra encantada. Dinaura é cativa desse mito amazônico.

Arminto tem consciência do destino encantado de Dinaura. Tanto que a narração é entremeada por passagens lancinantes como esta: “o olhar dela era só feitiço: parecia uma dessas loucas que sonham em viver no fundo do rio” (p. 31). Ela é a paixão e o enigma de Arminto, cuja busca é também uma tentativa de decifração do mito. O protagonista nega a possibilidade dos mitos mas convive com eles, porque sabe que sua terra é mitológica. Seu povo é embebido profundamente pelas histórias indígenas e pelo domínio sufocante dos rios e das matas do Norte.

Mais para o fim do relato, o narrador parece se render - talvez devido à dúvida enlouquecedora sobre o destino de Dinaura - ao destino encantado da mulher por quem se apaixonou. Quando alguns turistas perguntam para quem ele daria os tecidos que quer lhes vender, surge o seguinte diálogo: “Para minha amada Dinaura./ Morreu? / Não, anda por aí, em alguma cidade encantada. Mas um

dia ela volta. Se vocês ouvirem esse nome, é ela, não tem outra no mundo” (p. 87).

Arminto convive com as sombras e as visões de Dinaura. Tal obsessão, aliada ao fato de ser perdulário, leva-o a se afastar dos negócios que eram a ambição constante do pai e a cair em uma decadência financeira e moral tamanha que passa os últimos dias numa tapera. Depois do declínio, com a perda do comércio de navegação familiar e o gasto de toda a herança, faz o seguinte balanço: “Por vingança e por prazer pueril eu tinha jogado fora uma fortuna. E olha só: não me arrependo” (p. 101).

A assertiva é arrogante, afinal em outros momentos Arminto critica a si mesmo, revelando-se um narrador que não só se esforça em recuperar as boas lembranças, mas também as consequências de sua vida vazia e fútil, desperdiçada, na maioria das vezes, em andanças por Manaus. Sobre sua decadência física, diz: “Agora sou uma carcaça, mas fui um jovem vistoso” (p. 40). À vista do naufrágio do cargueiro principal da empresa marítima da família - o Eldorado -, constata: “Eu não sabia de nada; a ignorância era a minha fraqueza” (p. 55). Por fim, diante da falência consumada: “Não era uma fatalidade. Não há fatalidade nessa história. Não me interessava o sonho de Amando nem a linhagem dos Cordovil. Eu me debatia agora com a falta de dinheiro” (p. 57).

Surpreende o modo sincero de o narrador trazer à tona sua história. Ele é crítico e contundente em seus comentários. Após a morte de Florita, que cuidou dele após a morte da mãe e uma das únicas pessoas a prendê-lo às lembranças mais nítidas do passado, Arminto chega a afirmar: “A morte de Florita rompeu os laços com o passado. Eu, sozinho, era o passado e o presente dos Cordovil.

E não queria futuro para homens da minha laia. Tudo vai acabar neste corpo de velho” (p. 94).

O narrador tampouco poupa a região. Fala das belezas do lugar, mas também das misérias e barbáries de uma “época que cheirava a fome e destruição, aqui e na Europa” (p. 72). Entremeia o passado com a situação presente. As lembranças de infância e a vida de luxo no palácio branco, na fazenda e na chácara da família dialogam com um presente decadente. Arminto vai perdendo cada objeto da herança: a casa, os móveis, até mesmo de forma simbólica o nome da família e uma pessoa especial, Florita.

Tudo isso é contado de forma condensada, simples, direta. Os diálogos, sem travessões e abertos em parágrafos, contribuem para que as conversas participem ativamente da narrativa da trajetória de vida de Arminto. As falas dos outros personagens, sem a licença dos travessões, são parte do próprio discurso do narrador. Configura-se, assim, a própria relação de Arminto com semelhantes: na forma de convites para o entendimento de sua própria existência a partir da alteridade.

Arminto conta percorrendo as ruínas do não lugar onde vive. Manaus, quase devorada pela floresta, pelos rios e por um clima sufocante à beira da catástrofe, pode ser considerada um não lugar, de tão estranho e forçoso que foi sua condensação urbana. Inicialmente, a família não parece vítima apenas de si mesma, de sua própria ganância e ilusão, mas do desaparecimento de um tempo áureo, de comércio intenso com a Europa, de pompa primeiro-mundista. A compra do cargueiro principal da empresa, bem como seu naufrágio, marcam a primeira parte do livro. Porém, a região volta a prosperar e Arminto é esquecido.

Eldorado, sabemos quase ao final, é também uma ilha para onde Arminto corre ao saber, por um amigo da família, que Dinaura poderia estar morando lá. Logo em seguida, um novo barco surge. Chama-se Paraíso. Com a vinda de novos trabalhadores para a região, um novo bairro desponta. É batizado de Cegos do Paraíso. De certa forma, o navio Paraíso remete ao cargueiro Eldorado. Ambos navegando nos rios de uma região com ciclos de fausto e decadência. Dependentes de um lugar convulsionado por rios, florestas e animais encantados. E com o abraço selvagem do mito: a origem virgem e encantadora de toda literatura.

Volta-se ao mito e, com ele, entende-se a importância social e física das narrativas para o homem. Como diz o próprio Hatoum no posfácio, “os mitos, assim como as culturas, viajam e estão entrelaçados. Pertencem à História e à memória coletiva” (p. 106). Quem duvidaria das histórias mitológicas, que, aparentemente fantásticas, guardam tanto dos anseios e das angústias da vida de cada homem? Como diz o narrador, “pensas que passaste horas nesta tapera ouvindo lendas?” (p. 103). Eis a natureza do literário, que a novela contém tão bem. Por meio do personagem principal, compreendemos a importância da narrativa, que, colada a memórias e lembranças, torna o passado vivo e o presente distante de um fim solitário e pobre em experiências.

