

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA 6

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA 6

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, projeto gráfico
e diagramação**

Francyne França

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

Espaço do corpo, espaço da paisagem:
cicatriz e rascunho no conto “Borrão”, de Silvano Santiago

André Luiz Masseno Viana

13

Poesia e cultura pop: uma leitura de *Eletroencefalodrama*
e *Animal anônimo*, de Joca Reiners Terron

Antonio Eduardo Soares Laranjeira

29

A estrela-boca e a poesia que carrega canções diversas

Leonardo Davino de Oliveira

47

Galileia revisitada

Luciana Barboza

61

A produção contemporânea de livros
para crianças e jovens

Marcia Cristina Silva

73

A poesia armorial de Ariano Suassuna

Peron Rios

85

Manoel de Barros e o gorjeio azul da palavra pousada
na infância: o transver em *Menino do mato*

Rafael Mendes

99

Ensaaios

De cidade e de “cavalos”:
notas sobre a São Paulode Luiz Ruffato

Angela M. S. M. Taddei

111

Poesia lírica contemporânea:
possível diálogo entre Brasil e Portugal

Junior César Ferreira de Castro

131

As contradições da escravatura na Bahia do século XIX:

Viva o povo brasileiro e Domingos Sodré

Sandra I. Sousa

153

A cidade substituída, de H. Dobal:
reconstrução poético-memorialística de São Luís

Wanderson Lima

179

Entrevistas

Antonio Carlos Secchin

por Ricardo Vieira Lima

204

- Janice Caiafa
por Maria Lúcia Guimarães de Faria e Eduardo Coelho
219
- Milton Hatoum
por Dau Bastos, Juliana Souza e Mariana Roque
235
- Ronaldo Lima Lins
por Caio Laranjeira, Camilla Santero, Dau Bastos e Lucinda José
249

Resenhas

- Obra anfíbia em flagrante delito
O dom do crime, de Marco Lucchesi
Agnes Rissardo
265
- O pavão e o condor
O punho e a renda, de Edgard Telles Ribeiro
Francisco Prosdocimi
271
- Quando uma geração se engessa por não acreditar em si mesma
O altar das montanhas de Minas, de Jaime Prado Gouvêa
Gabriel Braga Ferreira de Melo
277
- Narrativa e mito
O senhor do lado esquerdo: o romance da casa das trocas,
de Alberto Mussa
Manuel Antônio de Castro
281

APRESENTAÇÃO

Diversificada no tocante às seções que a constituem, nossa revista se mantém aberta também quanto à temática. Dessa maneira, colhe versões talhadas para publicação de trabalhos muito variados, desenvolvidos por graduandos e pós-graduandos associados às mais diferentes linhas de pesquisa sobre a literatura nacional de nosso tempo.

Quase todos os escritos que nos chegam são produzidos sob orientação e no âmbito de projetos desenvolvidos nas universidades estaduais e federais, portanto costumam se mostrar repletos de achados. Afinal, contrariamente à quase totalidade dos estabelecimentos de ensino privados, o espírito de investigação é cultivado intensamente nas instituições públicas.

A partir da revisão a que são submetidos pela nossa equipe editorial, os textos selecionados pelos pareceristas se mostram prontos para circulação. Assim se explica a grande quantidade de mensagens que nos chegam destacando a importância dos conteúdos veiculados para os debates em curso nas mais variadas latitudes.

Esta edição comprova, além disso, a organicidade das diferentes frentes de nosso projeto: aproveita os melhores artigos e ensaios desdobrados das comunicações feitas durante o II Encontro do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea. Assim, valoriza o que se produz, mas, diferentemente do produtivismo nefasto – aquele que rende currículo ao preço da qualidade –, traz a lume apenas os textos considerados merecedores de atenção.

Os organizadores

ARTIGOS

ESCRITOS SOBRE ASPECTOS
DA LITERATURA

Espaço do corpo, espaço da paisagem: cicatriz e rascunho no conto “Borrão”, de Silviano Santiago

André Luiz Masseno Viana*

Silviano Santiago pertence a uma parcela de escritores brasileiros que problematizam os espaços contemporâneos em suas produções literárias. Autores como Bernardo Carvalho, Adriana Lisboa e João Gilberto Noll fraturam o modo como o espaço geográfico-cultural foi articulado no “território” literário brasileiro, que muitas vezes em sua história esteve absorto na construção de um território identitário nacional – estância fantasmática que assola a nossa produção literária desde o Romantismo. Porém, na contemporaneidade – e a literatura dos autores citados vem atestar –, tal “projeto nacionalista” tende ao fracasso, já que as fronteiras tanto entre os centros urbanos e as suas respectivas periferias, quanto entre alteridade e ipseidade, estão mais maleáveis e fluidas.

Entretanto, Silviano Santiago, com sua perspicaz escrita ficcional, elucida que, embora certas espacialidades “líquidas” contemporâneas estejam mais suscetíveis de serem influenciadas pelos atores sociais, ainda existem configurações territoriais que resistem à mobilidade, selecionando os indivíduos de modo sistemático e dual. Em algumas paisagens, é possível entrever uma

* Mestre em Literatura Brasileira (UERJ).

rigidez, um “discurso duro” que ainda estabelece uma fronteira, uma delimitação de território que não permite o ir e vir dos indivíduos de forma democrática, categorizando-os entre natos e estrangeiros. Territórios situados na tensão entre mobilidade e inflexibilidade, onde o sujeito se torna o Outro radical, marcado psíquica e fisicamente; locais onde a hospitalidade e a hostilidade caminham lado a lado, como vemos em “Borrão”, de *Histórias mal contadas* (2005).

O conto narra uma viagem de ônibus feita pelo narrador-personagem em terras norte-americanas, sendo um brasileiro que, em 1963, vai de Nova Orleans, na Louisiana, até Albuquerque, no Novo México, com uma parada intermediária em Fort Worth, no Texas. O que inicialmente poderia ser um simples relato de viagem, feito da descrição sequencial de paisagens e impressões, é descartado pelo resgate de uma “marca” para a produção da escrita: “Por muitos anos esqueci. Por tantos anos esqueci que expulsei da memória o fato que vou narrar. Expulsei-o, aparentemente” (2005, 37). O acontecimento ocorreu na parada do ônibus no Texas, quando o narrador entrou em um restaurante e não teve seu pedido atendido, como se fosse alguém invisível naquele ambiente.

Entreí, escolhi uma mesa e tomei assento. Esperei o garçom. Esperei. Esperei. Os garçons não passavam na minha mesa. Não recebi o cardápio nem me ofereceram o tradicional copo com água gelada. Atendiam a todas as outras mesas. Esperei dez, quinze minutos. Em vão. Esperei meia hora. Disso me lembro bem. A dor não se reconheceu ferida, por isso deve ter sido tão rápida a cicatrização. Levantei e saí do restaurante sem ter degustado as famosas *ribs* do Texas. Quantos olhos me seguiram até a porta? Não sei. Estava de costas (2005, 47).

Esse incidente interliga lugar e experiência no corpo e na memória do narrador, que durante tantos anos fez de conta que nada havia acontecido, mas a “cicatriz”, esse rastro do que antes fora uma “ferida aberta”, isto é, o do próprio fato sob o espaço da ferida suturada, não o deixa mentir para si mesmo: “Fiz de conta ontem, hoje pago a conta. Fiz de conta que nada tinha acontecido naquele meio do dia” (p. 37).

A cicatriz desse fato *encarnado*, que se encontra recoberto pela “pele e os pelos da memória”, é a evidência da região do corpo, o espaço primordial do sujeito onde o acontecimento vem se circunscrever/inscrever em sua geografia. Mas pensemos o corpo para além de mero território de músculos e ossos, como espaço da subjetividade e de registros memoriais. Então o discurso que o narrador elabora sobre si e sobre o fato rememorado se torna complexo, justamente pela maleabilidade que cerca toda experiência, seja ela prazerosa ou frustrante, pois os territórios do corpo-real e do corpo-da-memória estão amalgamados. Para o narrador, escrever sobre os “lábios da chaga” é abri-los para o discurso narrativo, é deixar esse território corporal movediço à mostra por intermédio da escrita, revelando uma superfície mais profunda que somente é possível na abertura desse corpo enquanto ferida. A escrita revela-se bisturi.

Para o narrador, o esquecimento alivia a dor que poderia surgir ao lembrar-se de algo indesejável, embora a cicatriz seja o marcador da permanência dessa lembrança no território corporal. Logo, um corpo cicatrizado, ou melhor, marcado por cicatrizes, revela a história do sujeito na superfície de sua pele, onde um acontecimento pode ter sido apagado antes que se alastrasse por todo o corpo: “O esquecimento funciona como antisséptico da dor. Age como iodo

sobre a ferida rasgada a fim de que os micróbios sejam queimados rapidamente, evitando a supuração. O calafrio, o ai! e pronto, cicatrizou” (2005, 39). A cicatriz fica como rastro de um acontecimento possivelmente traumático – o que nos parece pertinente em relação ao narrador, que se encontra às voltas com um trauma pessoal, ou, para usarmos a definição de Andreas Huyssen (2000), em um ato de revisão e revisitação do passado. Essa é uma atitude típica da cultura contemporânea ocidental, que se caracteriza pela obsessão por uma recordação total, seja de acontecimentos atroz (sinalizando, desse modo, as consequências de uma hegemonia étnica, política e cultural), ou de marcadores identitários de uma nação/grupo (buscando, muitas vezes, religar uma cultura a um certo passado mítico). Estaríamos imersos em uma cultura da memória, constituída por *passados presentes*.

No caso de “Borrão”, o narrador intenta retomar o evento ocorrido no Texas –esse passado presente que tem a cicatriz como índice de sua permanência fisicalizada – através da expulsão do mesmo por meio da escrita, desejando borrar as fronteiras entre o esquecimento do fato e sua expulsão:

Pela cicatriz tentarei reprogramar, sob a cobertura dessa narrativa, a profundidade da antiga dor. Da ferida [...]. [Narrativa] a ser escrita de dentro do esquecimento do fato. Por cima da expulsão do fato. Borrando esquecimento e expulsão. Borrando o fato (2005, 38).

A articulação proposta pelo narrador nos leva a refletir acerca da literatura de testemunho, em que muitas vezes a relação entre o acontecimento e o seu posterior relato é problematizada por uma questão primordial: é possível fazer um relato da dor? Ou melhor:

a escrita literária consegue dar conta de uma “experiência” atroz – se é que podemos denominar o sofrimento como experiência? O que entrevemos é a consciência do narrador da complexidade que reside na linguagem, que interdita a inscrição dos acontecimentos extremos. Sendo assim, o narrador procura abordar sua dor em um terreno narrativo que borre tanto o esquecido e o revelado quanto os campos do relato e da ficção. É o narrador buscando fugir do esquecimento, de uma “amnésia cultural que permite à paisagem agir como poderosa ferramenta ideológica” (Duncan: 2004, 111). Mas, para isso, ele precisará do anteparo do registro ficcional que ainda está por ser feito. Logo, a narrativa de Silviano Santiago só pode ser encarada como um *rascunho* de algo que não está lá nem cá: nem no acontecimento real nem no discurso narrativo já finalizado – uma *escrita em borrão* que não foi “passada a limpo”, que ainda não adquiriu sua forma definitiva.

“Uma narrativa = um borrão” (2005, 38). O rascunho é um discurso temporário, porém inevitável.

Esta narrativa é tão íntima quanto um borrão, *ou um rascunho*. Quando passar a limpo – e a passarei algum dia, não sei quando –, a versão final terá a forma dum mata-borrão, a absorver palavra depois de palavra, frase depois de frase, página depois de página. O borrão reclama tarefas futuras para virar um conto (2005, 38; grifos nossos).

Ora, o que o narrador de “Borrão” articula é uma *narrativa rascunhada* de um acontecimento, isto é, a encenação de uma escrita em trânsito, efetuada sob o correr dos olhos do leitor. O conto promove uma experiência que vai se “rascunhando” em fluxo na geografia da página, como se ainda não fosse um produto literário.

“Um dia ela talvez tenha leitores, mas sei que não os tem agora. Não está sendo escrita para leitores. Por enquanto, está sendo escrita para mim e para futuros outros leitores” (2005, 38). O rascunho seria um território borrado, que ainda não se quer literatura – é o borrão de uma escrita ainda por vir, e que um dia será de todos e/ou de ninguém.

Uma outra fronteira corporal aparece em “Borrão”, relacionada à questão étnica. Ao cruzar a estrada norte-americana, o narrador percebe a existência de um sistema dual que regula as diferenças étnicas constituintes daquela paisagem. Porém, não se exclui daquele local; coloca-se “na pele” daquele contexto, embora esteja ali de passagem, tal como os demais viajantes: “Em terra estrangeira, são muitas as armadilhas que os pistoleiros do Bem armam contra os intrusos do Mal. Minha palma, minha alma” (p. 43). Sob o papel de intruso é que o narrador se inclui na paisagem – e um dos marcadores desse estranho invasor seria a cor de sua pele (a *palma*), considerada a marca identitária de seu local de origem geográfico-cultural (a *alma*): “Por muitos anos tive a pele do rosto queimada pelo sol. Conservei em Albuquerque o bronzeado carioca. Tudo isso pra dizer que era branco, mas não era *caucasiano* – para usar o termo de que se valem os gringos” (p. 43; grifo do autor). O leitor se depara com um narrador-*outsider* construindo um relato não-local que, evidentemente, interpreta a paisagem estrangeira com distanciamento crítico, em uma perspectiva diversa à dos *insiders*, que a têm naturalizada. A posição de intruso, no território vizinho, leva o narrador a “enxergar” uma *arquitetura da dualidade* de cunho étnico na paisagem norte-americana. E aqui nos referimos à arquitetura não somente no sentido de paisagem urbana e seus elementos constitutivos, mas também no de construção imagética e de um imaginário

arquitetados e, acima de tudo, propagados pela própria paisagem, que, segundo Matthew Gandy, é “o lugar de superposição de jogos de poderes e de símbolos que têm influência na imaginação dos homens” (2004, 86). Sendo assim, a paisagem pode ratificar discursos e leituras hegemônicos.

A mesma dualidade é entrevista quando o narrador atesta a existência de lugares diferenciados para negros e brancos se alimentarem: “[...] uma lanchonete limpa, guarnecida de metais brilhantes, e [ao lado] qualquer coisa como um boteco pé-de-chinelo [...]. Na volta [do banheiro] reparei que as duas lanchonetes acolhiam, respectivamente, fregueses brancos e fregueses mulatos e negros” (2005, 42-3). Banheiro e lanchonete limpa para brancos (*Gentlemen e Ladies*) ao lado de banheiro e boteco sujo para negros (*Men e Women*): a dualidade não surge para borrar as fronteiras, já que não existe margem para a ambiguidade; o sistema dual, com sua estrutura polarizada, de extremos opostos, é para que não haja dúvidas sobre o território étnico, social e cultural em que o indivíduo precisa se inserir/ser inserido. Diante desse jogo perverso de pertencimento étnico e territorial, o narrador atenta para um discurso histórico-social que não se encontra circunscrito àquela paisagem, e é também revelador de uma fronteira étnica muitas vezes alimentada pelo campo midiático, que por sua vez reitera uma relação de poder e segregação.

O campo midiático produz o que Paolo Jedlowski chama de *memórias comuns*: um conjunto de memórias partilhadas pelos membros de uma sociedade somente por estes terem sido expostos às mesmas mensagens de mídia. Os indivíduos não precisam se conhecer e interagir para recordarem as mesmas coisas, pois a recordação vem pelo fato de terem assistido ao mesmo filme ou

lido um determinado jornal, por exemplo (Jedlowski: 2005, 91). As memórias comuns são reiteradas e elaboradas pela produção midiática, que se utiliza de sua fonte de documentação interna para criar seu passado autorreferencial, repleto de reprises e *remakes*. O narrador de “Borrão”, também pertencente ao campo das memórias comuns, vai retomando certas “paisagens virtuais” oriundas da cinematografia norte-americana que arquitetam um passado cultural e um discurso sobre um local de pertencimento imagético – evidentemente restrito e seletivo, pois nem todos partilham das mesmas memórias comuns, além de algumas terem mais validade e abrangência do que outras. Não é por acaso que, ao relacionar paisagem e segregação, o imaginário do narrador vai ao encontro dos filmes policiais norte-americanos; embora esteja discorrendo sobre as lembranças da paisagem texana, nada o impede de se remeter a outras produções cinematográficas. Mas, quando tenta se apresentar como brasileiro a um norte-americano negro, para onde se reporta?

Não sei se lhe disse que era nascido no Brasil. Não sei se significava alguma coisa dizer a ele que eu era brasileiro. Pelé ainda não existia no país que desconhecia o futebol, o *soccer*. A única estrela esportiva – conhecida apenas dos brancos – era Maria Ester Bueno, vencedora do torneio de Wimbledon. O carnaval do Rio era então desprezado pelos habitantes do país que oferecia aos turistas os desfiles do *mardi gras* no Vieux Carré. Para todos os efeitos Carmen Miranda era mexicana ou cubana, irmã ou sobrinha de Xavier Cugat. O mago das rumbas (2005, 40).

As referências nacionais não pareciam relevantes para a caracterização do narrador enquanto cidadão pertencente a uma pátria; as personalidades e manifestações culturais brasileiras não

tinham uma difusão na mídia ampla o bastante para produzir um sentimento de igualdade ou, no mínimo, de reconhecimento por parte de seu interlocutor. Além disso, a produção cultural brasileira mescla-se com a mexicana e a cubana, todas encaixadas em um mesmo território nebuloso. Na tentativa de se descrever fisicamente, o narrador acaba esbarrando nas referências midiáticas norte-americanas, mais difundidas pelos meios “globais” de comunicação:

[Eu] tinha os cabelos negros, bastos e longos, meio encaracolados, barba cerrada. Poderia, quando muito, passar a imagem de *black Irish*, expressão que aprendi anos mais tarde ao ler, nas revistas de fofoca, perfis e descrições físicas de Richard Burton. Era isso que os jornalistas gostavam de informar depois do casamento dele com Elizabeth Taylor (2005, 43).

Nessa paisagem virtual do campo midiático, o narrador encontra referências para a sua autocaracterização, que é, de certo modo, correlativa do desejo de um discurso hegemônico, já que a expressão *black Irish* inclui o sujeito estrangeiro como intruso desviante. O único espaço reservado, seja para o narrador, latino-americano, seja para o negro americano sulista, é o de serem incluídos na paisagem texana como intrusos juntamente com seus respectivos referentes culturais, sendo postos dentro de uma fronteira simbólica (e por que não real?) que dificilmente será atravessada por aqueles que os colocaram à margem.

A sofrida experiência dele e do seu povo no vale do Mississippi-Missouri contrastada com a minha experiência de imigrante recém-chegado dum outro sul – *south of the Mexican border*, como passaram a nos localizar geograficamente a partir e depois da Segunda Grande Guerra (2005, 39).

Ambos são corpos indesejáveis que muitas vezes precisam apagar seus traços culturais para se incluírem no território vizinho, passar em si mesmos uma borracha, ou um *borrador*, como a palavra é cunhada em espanhol – mas sempre ficará uma marca. Não existe o apagamento total, sempre permanecerá um *accent*, o “acento” de um sotaque.

Em “Borrão”, as descrições sobre a paisagem *ipsis litteris* são poucas. O narrador acaba sempre partindo para a descrição de paisagens que não são comumente reconhecidas enquanto tais, que são as corporais (a cicatriz relacionada à segregação racial) e as virtuais (as que estão no campo das memórias comuns). Ao se referir às paisagens planejadas da autoestrada – vide a descrição dos banheiros, por exemplo –, o narrador ressalta mais o que se desprende delas enquanto discurso do que seus pormenores arquitetônicos. A paisagem natural raramente aparece na narrativa, como se não existisse espaço para sua presença no território do conto. Desse modo, não vemos a terra que vai sendo escavada pela escrita do narrador, mas sim o buraco que ela deixa, mais e mais profundo – é a escrita cavando o espaço exterior que cede à subjetividade, desestabilizando as noções convencionais de espaço e tempo. Em “Borrão”, ocorre uma escrita antiocular da paisagem, que não se baseia somente na descrição do que é observável, mas se configura enquanto texto a ser completado pelo possível leitor/escritor de um conto (que finge) que ainda será escrito.

O narrador viaja de ônibus por desejar conhecer a paisagem e seus integrantes de modo horizontal, percorrendo-a por terra, ao invés de fazê-lo de avião, que a verticaliza. O personagem, no entanto, não parece se dar conta da extensão da paisagem, porque a experiência está sempre intermediada, e obviamente constituída, pela subjetividade:

Foi só no início da viagem de volta (tinha ido de avião) que descobri a verdadeira extensão dos pantanais. O achado se deu quando o ônibus percorria uma grande ponte, se é que se pode chamar de *ponte* uma autopista de concreto que é construída em cima de terreno pantanoso. Tantos anos, não tenho ideia da extensão da ponte (2005, 41).

A própria ponte, imagem de algo que liga um ponto a outro, não consegue ser delimitada pelo narrador, porque a distância fica subjetivada, impedindo que a “paisagem real” seja apreendida por completo. Até mesmo a experiência da locomoção muda de acordo não só com o meio utilizado, mas também com a resistência física e psicológica do sujeito:

Quando viajamos por terra e nos mantemos despertos, a gente alonga as distâncias. Quando tiramos uma soneca, como que saltamos duma cidade para a outra. Despertamos surpresos [...]. O sono nos suga do ônibus para a velocidade das pás de hélice, fazendo-nos viajar pelos ares (2005, 42).

Mais acima, apontamos para o *accent*, para a indesejável permanência do “sotaque” para o sujeito que busca apagar sua cultura no intuito de ser menos estrangeiro e mais “local”. Em “Borrão”, a tentativa de autoinclusão do narrador por meio do apagamento de seus traços corpóreo-culturais é concomitante ao esforço de redução dos registros fonético e linguístico de sua língua de origem, e que poderíamos denominar de “matricídio no abandono da língua natal” (Kristeva: 1999, 61). Isso é evidente quando o narrador procura aperfeiçoar seu parco inglês, que seria sua terceira língua após o francês, que falava fluentemente. “Aldinha, que me dera algumas aulas de inglês em Belo Horizonte, a fim de me preparar para o dia

a dia profissional em terra estrangeira, dizia que eu tinha sotaque francês em inglês. Não tinha sotaque português. Tinha de ter sotaque francês em inglês” (2005, 40). Foi espantoso para o narrador notar que o idioma francês virara seu “sotaque”, sua língua natal, pois o português nem de longe aparecia nos meandros do inglês recém-aprendido. O português seria sua língua primeira – e morta. A nova (e postiça) língua materna precisava ser bem articulada, sem dubiedades, pois

[seu] inglês era fraco, fraquíssimo, mal dava para compor algumas frases convencionais, que [o narrador] envergonhado endireitava na cabeça antes de liberá-las pela boca. Endurecidas pela voz, deviam soar sem sentido para qualquer ouvido mais exigente (2005, 39).

Para trabalhar em território vizinho, tinha que ser menos estrangeiro e mais familiar para a terra desejada.

Julia Kristeva declara que o estrangeiro é um tradutor que tem na nova língua um objeto de amor lúcido e, ao mesmo tempo, passional, porque esta é o pretexto para o renascimento daquele, quando uma nova identidade equivale a uma nova esperança (1999, 55-6). No entanto,

espera-se – segundo as normas vigentes – que o tradutor ideal não deva deixar transparecer, no mais íntimo, a língua de origem. Essa concepção da tradução pode ser discutida, porém é a mais aceita e satisfatória. Sendo assim, o estrangeiro é um tradutor não ideal: alguém sempre pode distinguir este “algo” que evidencia sua diferença (1999, 56).

Esta, a nosso ver, é a “mancha” do *accent*, descrito anteriormente.

O personagem de Silviano Santiago ainda não podia ser considerado um tradutor por completo no período de sua viagem pelo solo norte-americano, embora já tivesse “assassinado” sua língua de origem quando esta já não aparecia como sotaque ao aprender inglês. Quando discorre sobre a viagem pela autoestrada, revela que ainda não domina por completo a língua nova e suas nuances de significado, pois naquela época não havia atinado para a diferença entre banheiros para *Men* e para *Gentlemen*, o que o levaria a entrar no primeiro. “Por que eu fui entrar no banheiro dos *Men*? Será que estava definindo e selando o meu destino de estrangeiro nos Estados Unidos?” (2005, 44). Porém, levantamos uma pergunta: será que é possível fugir da errância e da não-apreensão completa do território (seja ele geográfico, cultural, social, étnico) a que está fadada a experiência de ser estrangeiro?

O conto de Silviano Santiago imprime uma “mancha” no meio de tantas produções literárias sobre a fluidez do espaço e do tempo atuais, ao ressaltar o problema da dualidade e de certos discursos hegemônicos em determinadas paisagens contemporâneas consideradas fluidas e plurais. Como afirma Matthew Gandy, a paisagem, agora, “é concebida como um produto social resultante da combinação, segundo uma infinidade de modos, de temas do gênero, da sexualidade e da consciência” (2004, 83). Dependendo de suas características, as paisagens podem marcar o sujeito e reduzi-lo a um mero tom de pele, a uma fonética, a uma região – ou, na melhor das hipóteses, circunscrever sua identidade a noções que podem beirar discursos homogeneizantes tais como etnicidade, língua ou nacionalidade, para não mencionarmos outros tantos. O sujeito pode ser coisificado, ser simplesmente um objeto em trânsito em prol de um discurso “globalizado”. Por outro lado, o devir de alguns

indivíduos encontra-se interdito, enquanto o avanço tecnológico possibilita cada vez mais a mobilidade, a comunicação e as trocas culturais de certas comunidades. Talvez o ferir a cicatriz, o abrir uma ferida já cicatrizada, faça do narrador de Silviano Santiago um caminhante na contramão, em seu acerto de contas com o esquecimento. Nem sempre a cicatriz resulta de algo totalmente sanado. Logo, o narrador não quer mais dar as costas para o passado, mas sim retomar a movediça estância do acontecimento traumático no terreno da escrita, cômico de que sempre oscilará entre fato e ficção – a escrita em rascunho, de algo ainda inacabado, esse primeiro colocar de ideias sobre o papel, extraindo pensamentos informes e em estado bruto. Uma escrita em ferida aberta no espaço do corpo. Uma ferida cavada no espaço da paisagem.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- CLAVAL, Paul. "A paisagem dos geógrafos". In: CORRÊA, Roberto Lobato & ROSENDAHL, Zeny (orgs.). *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004, pp. 13-74.
- DUNCAN, James. "A paisagem como criador de signos". In: CORRÊA, Roberto Lobato & ROSENDAHL, Zeny (orgs.). *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004, pp. 91-132.
- GANDY, Matthew. "Paisagens, estéticas e ideologia". In: CORRÊA, Roberto Lobato & ROSENDAHL, Zeny (orgs.). *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004, pp. 75-90.
- HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- JEDLOWSKI, Paolo. "Memória e mídia: uma perspectiva sociológica". In: SÁ, Celso Pereira de (org.). *Memória, imaginário e representações sociais*. Rio de Janeiro: Museu da República, 2005, pp. 87-98.
- KRISTEVA, Julia. "El amor por la outra lengua". In: _____. *El porvenir de la revuelta*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 55-76.
- SANTIAGO, Silviano. "Borrão". In: _____. *Histórias mal contadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, pp. 37-47.

Poesia e cultura pop: uma leitura de *Eletroencefalodrama e Animal anônimo*, de Joca Reiners Terron

Antonio Eduardo Soares Laranjeira*

Em estudo sobre a lírica moderna, Hugo Friedrich afirma que “a lírica europeia do século XX não é de fácil acesso. Fala de maneira enigmática e obscura. Mas é de uma produtividade surpreendente” (1978, 15). A incompreensibilidade, associada à fascinação, resulta em um dos seus principais aspectos – a *dissonância* ou *tensão dissonante*, responsável pela sensação de inquietude produzida pela poesia na modernidade, ao mesmo tempo em que reporta ao retorno da linguagem sobre si mesma.

A perspectiva de Friedrich estabelece um corte em relação às concepções habituais sobre o texto lírico. Emil Staiger demonstra ser necessário refletir acerca da aplicabilidade dos preceitos encontrados na poética clássica. A poética – enquanto conjunto de ensinamentos práticos para a escrita de textos líricos, épicos ou dramáticos – é considerada problemática, pois nela a categorização em gêneros literários se apresenta como uma tentativa de desenvolver conceitos cuja validade possa ser generalizada. A proposta de Staiger é renunciar à poética clássica, abdicando da pretensão de “determinar a essência da poesia lírica, da composição épica ou do drama” (1997, 14), sem descartar, entretanto, a necessidade de

* Doutor em Letras (UFBA).

definir os termos lírico, épico ou dramático. Como consequência, compreende-se que os textos literários relacionam-se com os três gêneros de diferentes modos, o que justificaria a multiplicidade de formas possíveis em literatura.

Embora mais flexível do que a poética clássica e a despeito dos pontos de tangência com o texto de Friedrich, sua teoria apresenta uma definição do lírico que abarca aspectos que não correspondem ao que se considera lirismo na poesia moderna. O que dizer então da poesia lírica na pós-modernidade? É possível valer-se ainda das poéticas tradicionais para sua abordagem? E até que ponto é plausível recorrer aos estudos de Friedrich acerca da lírica moderna?

A partir da leitura de *Eletroencefalodrama* e *Animal anônimo*, é possível refletir a respeito das relações entre cultura pop e lírica contemporânea. Ao se penetrar o universo de Joca Reiners Terron, as relações entre cultura pop, vida urbana e pós-modernidade tornam-se mais nítidas. Com base nos estudos de Evelina Hoisel (1980) e Décio Torres (2003) sobre o que se denomina discurso literário pop, é necessário explorar as imagens oriundas da cultura pop e urbana presentes na lírica de Terron. Aproximações e distanciamentos são constatados no que se refere à lírica moderna: os poemas de Terron, ao mesmo tempo em que configuram uma poética eminentemente urbana e pós-moderna, não parecem estabelecer uma ruptura com a poética da modernidade. Assim, a relação com a tradição não se insere numa “tradição de ruptura”.

A tensão dissonante mencionada por Friedrich conduz o leitor a um estado de inquietude que constitui o objetivo das artes modernas em geral. Tais tensões são, por um lado, formais e assim pretendem-se. Contudo, é possível observá-las também no conte-

údo, o que sustenta a ideia de que talvez seja melhor o caminho de compreender forma e conteúdo como duas esferas inextrincáveis. Sob esse prisma, fazer-se compreensível parece ser uma meta periférica do texto lírico na modernidade. O que se almeja é a lírica como criação autossuficiente, pluriforme em sua significação. Não raro, esse caráter assumido pela lírica cria uma atmosfera de **absurdidade**:

a alma esconde-se
no intestino grosso, inquieta
na manhã fria de inverno.
o frio, fino desestímulo
aos sonhos, toma de assalto
o fígado enregelado
de sua coragem, escorrendo
ao ralo, onde detritos –
cabelos, honra, dentes
o rg rasgado –
entopem tudo.
(2002, 19)

O poema anterior, publicado em *Animal anônimo*, remete a muitos dos aspectos apresentados por Friedrich. Em primeiro lugar, é preciso destacar a inquietação que se produz ao final dos versos, o mal-estar provocado pelas imagens viscerais que se sucedem, como o próprio sujeito lírico afirma: “a alma esconde-se / no intestino grosso, inquieta / na manhã fria de inverno”. Um movimento de retração, como se fosse uma reação ao frio da cidade, é sugerido; a alma se encolhe para dentro do intestino grosso, órgão em que as fezes tomam a sua forma mais ressecada. A inquietude

é um atributo dessa alma, assim como o é do indivíduo urbano em um sentido mais amplo. O fígado enregelado é uma imagem que reforça a ideia de contração ou de encolhimento que, em um plano mais amplo, refere-se a todo o indivíduo e, possivelmente, a toda a cidade.

Merece destaque, sobretudo, a presença do que Friedrich denomina *categorias negativas*. Antes da modernidade, atributos como continuidade, significância das palavras, aprazimento, alegria e plenitude harmônica eram considerados parâmetros para o julgamento e a composição de textos líricos. Para o fazer poético moderno, aparecem outras categorias, de acordo com o teórico, quase todas negativas e concernentes sobretudo ao aspecto formal. Intestino grosso, fígado enregelado, coragem escorrendo ao ralo e detritos compõem o rol de imagens simultaneamente envolventes e negativas. A tensão dissonante, a inquietude, é uma consequência que, ao invés de depreciar o texto poético, assume *status* de elemento definidor.

É dessa maneira que a *dramaticidade agressiva* sobressai nos versos de Terron, gerando um efeito de choque sobre o leitor. Friedrich utiliza a palavra “vítima” para designar o leitor. E isso parece apropriado, pois “o vocabulário usual aparece com significações insólitas. Palavras provenientes da linguagem técnica mais remota vêm eletrizadas liricamente” (Friedrich: 1978, 18). Para o leitor, fica a impressão de uma anormalidade, algo que seja capaz de suscitar estranheza. As categorias negativas preenchem essa necessidade de causar estranheza ou surpresa: “Suas caracterizações soam como angústias, confusões, degradações, trejeitos, domínio da exceção e do extraordinário, obscuridade, fantasia ardente, o escuro e o sombrio, dilaceração em opostos extremos, inclinação ao

Nada” (Friedrich: 1978, 21). Evidentemente, não se trata aqui de demonstrar que a lírica de Terron apresenta todas essas categorias negativas. Trata-se, antes, de compreendê-la como uma expressão pós-moderna e, como tal, dotada de signos que se reportam à modernidade, embora instaurando um deslocamento frente a essa tradição:

Obsoleto

Olha

o Sol

se pôs

(Coisa mais
antiga).

(1998, 34)

O poema “Obsoleto”, ainda que obliquamente, apresenta de forma lírica uma relação com a tradição poética sem o ímpeto de ruptura que caracteriza a poesia moderna. O pôr do sol pode ser compreendido como um signo referente ao que no passado se tomava como literário. Pode-se dizer que se trata de uma materialização das categorias positivas. Mas o título do poema instala uma tensão no que poderia ser compreendido como um momento aprazível de contemplação: o pôr do sol é obsoleto. A leitura oscila, então, entre a beleza lírica do poente e sua obsolescência enquanto motivo de poesia. Entretanto, o que poderia conferir ao poema uma aura de seriedade, apontando para uma contestação de valores estéticos *obsoletos* e consequente necessidade de substituí-los, é deslocado pelos versos finais: “(Coisa mais / antiga)”. À primeira vista, os versos poderiam ser interpretados como uma reiteração do ideal de ruptura. Contu-

do, o efeito produzido ao final do poema é outro, e uma atmosfera de ambiguidade se instaura: ao lado da austera seriedade, emerge o *sorriso irônico*. “[...] arre novos nomes / para descrever / a paisagem [...]” (2002, 11), como afirma Terron noutro poema sem título; a necessidade de outras soluções para a poesia não é descartada pelo sujeito lírico, mas não se trata de uma busca quase obsessiva por uma ruptura destrutiva. Ao incorporar o motivo tradicional – o pôr do sol, que é também o mote do poema de Terron –, o texto desencadeia uma pluralidade de sentidos, proporcionada sobretudo pela capacidade que tem a literatura pós-moderna de simultaneamente se apropriar e questionar elementos da modernidade.

O poema “*Sub nocte per umbram*”, apesar e por causa do latim, mostra-se tão pós-moderno quanto “*Obsoleto*”. O título se refere ao canto VI da *Eneida*, quando Virgílio narra a descida de Eneias ao inferno:

Sub nocte per umbram

postes são árvores
sem vida
:
:
hidrantes,
bebedouros pro fogo
:
:
semáforos
têm três olhos
mas só abrem um
de cada vez
:
:

não existem
placas de trânsito
em braile
:
:
avenidas são
serpentes
saracoteando
luzes
:
:
e tudo é
o que parece
ser (e
é).

(1998, 17)

Por meio de remissões ao ambiente urbano e à sua cultura, encontra-se a nova forma de nomear a paisagem almejada no poema: os postes são também árvores, as luzes do semáforo são olhos. O olhar do sujeito lírico transforma o contexto urbano, deforma-o, produzindo serpentes saracoteando luzes por onde trafegam carros dentro da noite veloz da metrópole, em que tudo é o que parece ser. O jogo entre o que é e o que aparenta ser é traduzido nas aproximações entre o vivo e o não-vivo, entre o que é de carne e o que é de pedra.

O texto se refere claramente à realidade urbana, mas, a partir das aproximações de elementos bastante díspares, cria um ambiente em que a fronteira entre fantasia e realidade deixa de existir. A cidade ressurgue, assim, como uma deformidade engendrada pelo olhar do sujeito lírico. A deformidade que se produz é um aspecto recorrente

dessa perspectiva da cidade, presente na poética de Terron. A cidade grande, mais especificamente São Paulo, é a paisagem recorrente que se pode encontrar nos versos de *Animal anônimo* e *Eletroencefalodrama*. No poema “Passagem”, a cidade tem matizes “de cinza invadidos / por grafitti”, o túnel desponta como uma “garganta a exalar algo de estranho”. Em outro poema, sem título (2002, 29), a estátua na praça figura corroída pelo ácido. Uma paisagem inalterável surge, com um “não-céu sem pássaros”, túneis-cólons, elevados semelhantes a enormes intestinos serpentiformes.

O feio, o incompleto e o desarmônico parecem predominar nessa lírica. O grotesco, de acordo com Friedrich, aparece na obra de arte como imagem de incompletude e fragmentaridade. O papel dessa desarmonia de fragmentos corresponde ao alívio da beleza, afastando a sua monotonia. O todo é percebido apenas como fragmento. Eis a maneira de apreensão da vida urbana: um todo vasto que só pode ser acessível através de seus fragmentos múltiplos, não raro desarmônicos.

rasgo negro
 de margem
 a margem

 no centro
 marcas do
 desabamento

 acima,
 o Elevado leva
 restos a reboque

 e encobre
 escravos tangidos
 pelo trator

por que, apesar
de asfalto, erosão
e motor

tudo permanece
imóvel, a mesma
paisagem estática?

(2002, 15)

Assim apresenta-se a cidade de São Paulo no texto de Terron: uma cidade em que tudo permanece estático, “[...] apesar / de asfalto, erosão / e motor”. Asfalto, trator, erosão, motor: uma cidade em que o movimento é ininterrupto e as modificações, intensas. Mas, paradoxalmente, a paisagem é estática, como um infinito bloco de concreto e asfalto, cuja opressão é um obstáculo quase intransponível.

Com todas essas imagens dissonantes, fragmentadas e cortantes, é possível afirmar a predominância de um *antilirismo* na poesia de Terron. Todavia, propõe-se aqui a presença em sua poesia de um *outro lirismo*: um lirismo a partir do qual surgem alternativas para as dicotomias redutoras com que foi pensada a poesia moderna.

É preciso notar que as reflexões desenvolvidas em *Estrutura da lírica moderna* não podem se vincular à poética de Terron de maneira irrestrita. Linda Hutcheon (1991), ao definir o termo *pós-moderno*, afirma que seu significado não aponta para uma ruptura e posterior substituição de uma ordem por outra. Ao contrário, o *pós* seria melhor compreendido como *um mais além*. O *pós-moderno* corresponde, em sua acepção, a um fenômeno contraditório que “usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia”. Nesse sentido, a poesia *pós-moderna* de Terron traduz liricamente essa contradição mencionada por Hutcheon: apro-

priando-se e deslocando os artifícios da lírica moderna, o poeta consegue configurar um outro lirismo, que se poderia denominar pós-moderno ou, ainda, *pop*:

Sex horror show

Se Godzilla goza

Tóquio em polvorosa

cai uma chuva viscosa

como manga com leite

O Drácula ejacula

e o seu dia encurta

King Kong esporra, range

esfrega no Empire State

e mostra a língua hirsuta

A noite se alonga, larga

pra Kong e Jéssica Lange

que tira a tanga e sonha

ser mulher-macaco, a Monga

que sacode a grade, a luz apaga

e a noite segue, de encontro

em encontro, numa suruba monstro

(2002, 45)

“Sex horror show”, publicado em *Animal anônimo*, é o poema que condensa mais intensamente os elementos pop da lírica de Terron. De acordo com Evelina Hoisel, em estudo sobre José Agrippino de Paula, o discurso literário pop pode ser compreendido a partir de “uma sintonia com outras produções artísticas, inclusive

de movimentos internacionais, como a *pop art*” (1980, 134). É com bastante nitidez que se observa na poética de Terron a presença de um repertório de imagens compartilhado com aquele referente ao da arte pop: imagens populares, da publicidade, televisão, cinema, fotonovela ou das histórias em quadrinhos. A arte pop, conforme Hoisel, está assim baseada nos aspectos mais cotidianos da sociedade de consumo. Esse repertório de imagens corresponde ao repertório icônico de uma cultura que se desenvolve nas cidades grandes e sob o modelo da sociedade pós-moderna de consumo.

Em um poema curto, sucedem-se as imagens relativas à cultura urbana de massa: como em um filme B, o sexo e a agressividade marcam presença sob a forma de ícones do cinema e da televisão, enfim, da cultura de massa. O próprio título do poema alude ao conhecido filme *The Rocky Horror Picture Show* e a um filme pornográfico homônimo, dos anos 80. O Godzilla que goza em Tóquio retoma as imagens de destruição dos seriados japoneses, que aqui ressurgem acrescidas do sexo, mote do poema. Drácula entra em cena, com sua tradicional aversão ao dia e com o elemento sexual acoplado à sua imagem. Outra cena que poderia ser considerada como parte da mitologia dessa cultura urbana de massa é a do King Kong montado no Empire State Building, segurando Jéssica Lange, em uma relação amorosa que tende ao bizarro. Em sequência, a imagem é *colada* a outra, da Monga, personagem de espetáculos populares cujo auge é atingido sobretudo durante a década de 1980. Trazendo os ícones da cultura pop, mesclando seu discurso literário ao de outras formas de arte, Terron lança mão de procedimentos caros à literatura pop: a apropriação de elementos díspares e a colagem. Se as sociedades pré-modernas buscavam nos deuses, em esferas transcendentais, os parâmetros para suas vidas

terrenas, percebe-se que na literatura pop os deuses são outros. Os parâmetros se multiplicam e têm sua origem nos meios de comunicação de massa, como ocorre no poema “Sex horror show”, passível de ser compreendido como alusão à líquida vida urbana noturna que “segue, de encontro / em encontro, numa suruba monstro”.

As imagens da cultura de massa reaparecem como uma espécie de mitologia pop no poema “Futblues” (1998, 81). O texto corresponde a um exercício metalinguístico, metapoético, através do qual o sujeito lírico deflagra uma reflexão simultânea sobre o fazer poético e sobre a inserção do poeta em um mercado. A princípio, duas referências à cultura pop assomam no título: ao futebol e à música, mais especificamente ao blues. Em seguida, o poema apresenta dois tipos de poetas, recorrendo à imagem de dois jogadores de futebol – Pelé e Garrincha: “se têm / cartolas espertos [...] / são pelé / com coroas, lauréis / bolso cheio / de merréis”; “sem um bom cartola / o poeta é garrincha”. Os dois jogadores de futebol são considerados “gênios da bola”, mas os perfis são praticamente opostos: algo como o apolíneo e o dionisiaco. Ao passo que Pelé tem carreira e imagem bem gerenciadas, Garrincha possui um perfil que tende para o maldito. É precisamente com o poeta maldito que o sujeito lírico-Terron se identifica: “Sou Garrincha / jogando dores / por aí”. A filiação aos malditos é observada por Sandro Ornellas, em seu artigo “Um eletro da poesia contemporânea”, sobre o livro *Eletroencefalodrama*:

Assim, podemos vincular ELETRO... a uma filiação poética que passa por Rimbaud, Corbière e Villon, Oswald de Andrade, Gregório de Matos e os marginais dos 70's, principalmente Chacal; enfim, uma ramificação da poesia moderna que assumiu o verbo como maldito, código impuro achado no meio da rua, fio desencapado pronto para o choque (1998).

Além da alusão ao futebol, o poema “Futblues” faz referência à televisão. Comparando o poeta com Pelé, construindo um perfil de escritor que conquista “coroas, lauréis” e tem o “bolso cheio de merreís”, reforça a imagem com os versos: “a cara na televisão / dizendo todo dia / comprem nas casas / bahia”. Aparecer na televisão, fazer parte de uma propaganda são meios através dos quais é possível construir um ícone na sociedade de consumo. As Casas Bahia surgem, então, como um signo que remete à fama, à popularidade, que na sociedade contemporânea estão intimamente ligadas ao consumo.

“O pop, americano e inglês, é considerado o ponto de encontro modelar entre a arte culta e a comunicação de massa, ao promover a substituição de temas nobres da arte tradicional por imagens da vida urbana moderna”, afirma Evelina Hoisel (1980, 134). “Futblues” promove esse encontro, ao trazer a poesia, o futebol, o blues, a televisão e a propaganda para o mesmo espaço: o texto lírico. De certa forma, o que se pretende com essa *dessacralização* é promover a arte – nesse caso, a literatura – como um produto da sociedade urbana industrial. Isto é, a arte pop é compreendida como um objeto que envolve a participação e o divertimento. A estética do sublime parece ser deslocada pela *estética da consumibilidade*:

Se a *pop art* se associa à cultura urbana e industrial é porque entre massa e sociedade existe uma relação proveniente do fato de que as novas relações e condições de produção industrial do sistema capitalista criaram novos grupos sociais. Ou seja, as condições de produção das massas, sua origem se identifica com as condições gerais da produção (Hoisel: 1980, 135).

A identificação com as condições de produção retira da obra de arte a sua unicidade, dessacralizando-a. Como objeto a ser

consumido, como um divertimento na sociedade contemporânea, a obra de arte perde sua aura e ingressa na *era da reprodutibilidade técnica*. É aqui que se pode estabelecer a diferença entre o pop e o popular: de acordo com Evelina Hoisel, o pop tem do popular apenas a temática, ao passo que os níveis de produção, difusão e consumo são típicos das sociedades capitalistas mais desenvolvidas.

Outro aspecto da literatura pop bastante recorrente diz respeito ao *cotidiano da sociedade de consumo*, o cotidiano urbano. A atmosfera urbana perpassa praticamente todos os poemas citados. As imagens poéticas são extraídas quase sempre do cotidiano do habitante das metrópoles capitalistas, como se pode observar em “Poema chinês”:

No centro
da cidade
em frente à vitrine
esfumaçada sob
o letreiro a palavra
PASTEL
tem cheiro.

(1998, 84)

Intensamente sinestésico e imagético, o poema se sustenta exclusivamente em uma experiência banal: uma breve mirada ao letreiro de uma pastelaria chinesa no centro de uma metrópole. O poema poderia ser considerado fotográfico, mas o movimento parece ser mais adequado para designá-lo: caminhando ou de dentro de um veículo motorizado, é como se o sujeito lírico captasse, no ritmo do centro da cidade, o momento fugidio daquele letreiro, perdido em meio a uma infinidade de estímulos visuais. A fugacida-

de é traduzida pelo efeito sinestésico ao final do poema: “a palavra / PASTEL / tem cheiro”. O cheiro, apesar de incrustado no letreiro (e, possivelmente, nas pessoas que frequentam o lugar), é captado muito rapidamente pelo olhar do sujeito lírico passante.

Contrastando com os poemas anteriores, violência e brutalidade não aparecem nos versos de “Futblues” e “Poema chinês”. É possível afirmar, então, que há dois trilhos percorridos pela poética de Terron: uma em que a cultura pop urbana sobressai, acompanhada de imagens cortantes e violentas, em que o sexo é um mote recorrente; e outra a partir da qual a cultura pop urbana expõe seu lado mais irônico e gozativo. Evidentemente, não se trata de afirmar a existência de duas fases ou de duas faces distintas de Terron. Esses dois trilhos se entrecruzam, constituindo uma poética em que a pluralidade de vias e significados é a marca registrada.

A poética de Terron traz em seu corpo o repertório iconográfico do pop, que, segundo Evelina Hoisel, está inserido em um sistema de temas convencionais e circula através dos meios de comunicação de massa. Os símbolos de *status*, a publicidade, os mitos do *mass media*, a simbologia sexual, os aspectos míticos do terror, da dor, da brutalidade, de todas as formas de violência próprias à cultura contemporânea passeiam pelos versos de Terron, sem que configurem uma postura de deslumbramento frente ao universo pop. Fazendo uso de técnicas variadas, flertando com outras formas de arte, a lírica de *Animal anônimo* e *Eletroencefalodrama* apresenta uma linguagem múltipla em suas origens: fotografia, quadrinhos, cinema e publicidade se entrelaçam em uma construção marcada pela intertextualidade.

Abrindo-se ao mundo contemporâneo, sem deixar de se voltar para si, a linguagem da lírica pop pós-moderna se encontra

nos interstícios. Não é a mimese do mundo pós-moderno, mas não se trata do puro exercício formal; não é uma ruptura com a lírica moderna, tampouco uma linguagem que a endosse. O pós do pop pós-moderno é, antes de tudo, uma maneira de escapar dos ardis propostos pelas dicotomias excludentes. É o situar-se no entrelugar.

Referências

- CRUZ, Décio Torres. *O pop: literatura, mídia e outras artes*. Salvador: Quarteto, 2003.
- FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- HOISEL, Evelina. *Supercaos: estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- HUTCHEON, Linda. *Poéticas do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- MENDES, Ana Paula Coutinho. “Da referência em alguma poesia contemporânea: estrutura de horizonte e identidade relacional”. *Cadernos de Literatura Comparada 5: contextos de modernidade*. Porto: Granito/Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2002, pp. 9-39.
- ORNELLAS, Sandro. “Um eletro da poesia contemporânea”. *Revista Verbo 21*. Disponível em <www.verbo21.com.br>.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- TERRON, Joca Reiners. *Animal anônimo*. São Paulo: Ciência do Acidente, 2002.
- _____. *Eletroencefalodrama*. São Paulo: Ciência do Acidente, 1998.

A estrela-boca e a poesia que carrega canções diversas

Leonardo Davino de Oliveira*

Primeiro movimento

Em *Performance, recepção e leitura*, Paul Zumthor anota que poesia é “uma arte humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas” (2007, 12). A partir disso, lembramos – para além da definição aristotélica – que a poesia antecede a literatura e a escrita e nasce junto com a música: na magia e nos rituais da Antiguidade. Desde sempre, portanto, poesia e música se equilibram, dialogam: engendram canções de manutenção da vida. O objetivo deste trabalho é perceber a construção de subjetividades: tanto do ponto de audição de quem canta, quanto do ponto de audição de quem ouve.

Em princípio, toda canção é o equilíbrio entre um texto (palavra), uma melodia (instrumental) e a manutenção disso na voz de alguém. O equilíbrio se dá na performance vocal do cancionista – que nem sempre é o compositor da canção: é coautor, parceiro.

É na performance vocal que o cancionista imprime o efeito de real: a sensação – no ouvinte – de naturalidade: de que aquelas palavras cantadas só podem ser ditas (entoadas) daquela forma. O cancionista dá sentido a sons, ritmos, sentimentos e experiências

*Doutorando em Literatura Comparada (UERJ).

que estão *soltas* no mundo: mostra-nos o que até então estava escondido em nós mesmos. Ouvir canção (ter uma experiência estética sonora) implica, tal como José Dias o fez a Bentinho, ser denunciado a si mesmo. É a voz do pastor Ernani o que toca a cindida Lavínia, no livro *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, de Marçal Aquino. “Algo havia mudado dentro dela. E Lavínia queria mais. Queria outra dose da droga poderosa que a voz e as palavras daquele homem continuam” (2005, 86), anota o narrador. Como Adriana Cavarero observa em *Vozes plurais – filosofia da expressão vocal*, “a voz de quem fala é sempre diversa de todas as outras vozes, ainda que as palavras pronunciadas fossem sempre as mesmas, como acontece justamente no caso de uma canção” (2011, 18).

Cantar é sempre cantar a vida: afirmar a existência de quem canta e de quem é cantado. “Me olha o que eu olho”, diriam os versos de “Blanco”, poema de Octavio Paz, via tradução de Augusto de Campos. O sujeito da canção de “Ele me lê”, de Ana Cláudia Lomelino, ao apontar o gesto do outro – “ele me lê” – está chamando atenção para a *surpresa* de ser lido pelo outro: surpresa que lhe denuncia a própria existência.

Guardada no disco *Tono* (2010), o verso “Ele me lê” mais parece uma palavra – êlimilê – vinda de alguma língua afro: nagô, iorubá, bantu. Para isso, age o modo de emissão da cantora: gerador de um delicioso palíndromo. A melodia mântica, ampliada pela repetição *ad infinitum* do verso-título, a conjunção dos sons /l/ e /m/ e o som palindromático reforçam a gestualidade ritual da canção.

Ele me lê

Ele me lê ele me lê ele me lê

Ele te lê ele te lê

Ele te lê

A cada nova repetição, o sujeito parece aprofundar-se mais e melhor em si: há uma circularidade catártica. Isso, aliado ao som da banda Tono, que produz uma ciranda encantatória entre sintetizadores e percussão, faz de “Ele me lê” uma espiral de fumaça sonora: o ouvinte se perde para se achar feliz diante da certeza de ser lido.

A certa altura, o verso, que até então vinha se dobrando para dentro de si, desdobra-se para fora e entra o coro: “Ele te lê”. Eis o ápice da vontade do sujeito, o êxtase ritualístico: o reconhecimento, pelo outro (coro) daquilo que ele havia dito.

A interpretação de Ana Cláudia Lomelino engendra o sujeito da canção na voz. Voz que dá espaço ao som instrumental quando a mensagem é restaurada: agora não é mais “ele” que lê o sujeito, há uma terceira personagem – o coro – que ouve, lê e canta (assina) o que o sujeito cantou: “ele me lê”. Essa canção é um exemplo em que letra, música e voz compõem em perfeita harmonia (Apolo e Dioniso) uma metacanção: canção que se autoserpenteia verbovo-coperformativamente.

Segundo movimento

Salvo os shows, o comércio e aquelas pessoas que teimam em impor suas trilhas sonoras às outras nos transportes e elevadores da cidade, as experiências cancionais, com o advento da era da mobilidade técnica, estão cada vez mais individuais.

O fato é que a disseminação via internet dos arquivos sonoros limita aqueles momentos de outrora: de quando um amigo comprava um disco e todos corríamos para ouvir – num quase ritual místico. E, dependendo do cantor, do disco e da turma, era

de fato. Porque facilmente manipulável, qualquer um pode compor uma trilha que melhor diz a si: ao indivíduo. Pulamos faixas, mixamos canções, ritmos, gêneros (aparentemente) antagônicos na mesma velocidade oferecida pelas mídias. Nada de esperar todo o disco rodar para virar o lado do LP. O lance é só ouvir o que me canta melhor naquele instante-já da experiência líquida e fugaz.

Contrapondo-se, ou melhor, problematizando isso, o sujeito de “Nu com a minha música”, de Caetano Veloso, pensa em “ficar quieto um pouquinho / lá no meio do som”. Ele quer reconstituir uma bolha sonora protetora e paradisíaca onde possa ser e estar no mundo. Semelhante ao sujeito de “Se eu quiser falar com Deus”, de Gilberto Gil, o sujeito criado por Caetano engendra um ato ritualístico – “salamaleikum, carinho, bênção, axé, shalom”, evoca – para o contato com a sua música (interna) individual e intransferível. Desse lugar – “que vai de tom a tom” – o sujeito vislumbra o bem e a esperança, apesar da dor.

Nu com a minha música

Penso em ficar quieto um pouquinho
Lá no meio do som
Peço salamaleikum, carinho, bênção, axé, shalom
Passo devagarinho o caminho
Que vai de tom a tom
Posso ficar pensando no que é bom

Vejo uma trilha clara pro meu Brasil, apesar da dor
Vertigem visionária que não carece de seguidor
Nu com a minha música, afora isso somente amor
Vislumbro certas coisas de onde estou

Nu com meu violão, madrugada
Nesse quarto de hotel

Logo mais sai o ônibus pela estrada, embaixo do céu
O estado de São Paulo é bonito
Penso em você e eu
Cheio dessa esperança que Deus deu

Quando eu cantar pra turba de Araçatuba, verei você
Já em Barretos eu só via os operários do ABC
Quando chegar em Americana, não sei o que vai ser
Às vezes é solitário viver

Deixo fluir tranquilo
Naquilo tudo que não tem fim
Eu que existindo tudo comigo, depende só de mim
Vaca, manacá, nuvem, saudade
Cana, café, capim
Coragem grande é poder dizer sim

“Nu com a minha música” – com seus versos “Nu com meu violão, madrugada / Nesse quarto de hotel / Logo mais sai o ônibus pela estrada, embaixo do céu” – recupera outra canção de Caetano: “Noite de hotel”. Em ambas, há o tema da solidão do cancionista: os bastidores das angústias que antecedem e dão motor às canções. “Às vezes é solitário viver”, diz o sujeito, para depois concluir: “Eu que existindo tudo comigo, depende só de mim / Vaca, manacá, nuvem, saudade / Cana, café, capim / Coragem grande é poder dizer sim”. Como Cláudia Fares anota no livro *O arco da conversa*, “o importante é observar o que o poeta faz das evocações [“vaca, manacá...”] que lhe fazem companhia e que só dele dependem” (1996, 169). Tais evocações estreitam o estado de pertencimento ao lugar (estranho) onde o sujeito se encontra – um quarto de hotel. Ainda para a autora, “percorrer o *sem fim* em total ignorância torna-se o destino do saudoso-solitário” (p. 168), que equilibra a dificuldade da artesanaria poética com a necessidade de expressão cancional.

Tudo isso precisa ser emoldurado por uma passionalização melódica tocante e por uma dicção enfadada e triste (timbres baixos) comoventes, como está registrado tanto na versão do próprio Caetano Veloso (1981), quanto na versão gravada por Marisa Monte, Rodrigo Amarante e Devendra Banhart, para o disco *Red hot + Rio 2* (2011). No entanto, é justamente por enfatizar a solidão que encontro um equívoco na gravação coletiva de “Nu com a minha música”, feita por Marisa Monte, Rodrigo Amarante e Devendra Banhart. Salvo engano, não há aqui aquela solidão povoada (por outros sujeitos: duplos e invisíveis) que Monique Le Moing identifica na obra de Pedro Nava, por exemplo. Ou seja, na canção não há espaço para a permuta de vozes, mesmo que seja com outros cancionistas (pares do sujeito da canção) na tradução de uma dor que é intransferível. Parafraseando Octavio Paz, o sujeito de “Nu com a minha música” parece querer dizer: “Me canta o que eu canto”. Dividir tal acontecimento – compartilhar os vocais – é romper isso: seria a explosão da ilha sonora que o sujeito montou para si. E, portanto, ele não estaria mais sozinho como sugere estar.

O sujeito de “Nu com a minha música” é um cancionista em seu momento mágico de mergulho para dentro do espaço íntimo, daí a compressão de referências, de onde sairá a canção ora executada, cantada. Ele combina e alterna irregularidade verbal, melódica e vocal com progressão homogênea a fim de figurativizar a sua confusão interna. Sempre partindo, em turnê, entre um show e outro, cantor que é, o sujeito da canção sente o peso de estar sozinho. Como anotou Octavio Paz, em *O labirinto da solidão e Post-scriptum*: “A dureza e a hostilidade do ambiente – e esta ameaça, oculta e indefinível, que sempre flutua no ar – obrigam a que nos fechemos para o exterior” (1976, 31). É desse modo que a única saída possível

é a canção, a arte: de onde o sujeito pode se inclinar para o lado do sim à vida.

Terceiro movimento

Precisamos estar atentos para o impacto que os objetos *presentes* exercem sobre nossos corpos. Afinal, as novas tecnologias avançam no objetivo de satisfazer nosso desejo (humano) de presença. O que são, portanto, Orkut, e-mail, Skype, Messenger... senão tentativas de burlar o processo gradual de abandono e esquecimento da presença no mundo contemporâneo e, de viés, presentificar o(s) outro(s): a alteridade-espelho?

Noutra perspectiva, presentificar algo, ou alguém, é poesia: produções de sentido – é tornar presente o que jamais esteve ausente de nós, mas que pelo automatismo cotidiano perdeu a graça e a intensidade. Presentificar é dar cor ao óbvio: “Vaca, manacá, nuvem, saudade / Cana, café, capim”. Ao tentar buscar um sentido único para a poesia, com instauração de repertórios, o crítico destrói a poesia: não deixa a canção cantar.

Penso nisso enquanto ouço o sujeito da canção “Aumenta o volume”, de Felipe S. e Chiquinho, dizendo: “Aumenta o volume e vai / tão certo de ir / desafeto não faz bem / e porém / espero ser muito mais”. Há aqui um desejo *metapoético*: pré-pensamento; pré-produção de sentidos. Ou pós tudo isso. Um impulso afirmativo da existência.

Aumenta o volume

Aumenta o volume e vai

Tão certo de ir

Desafeto não faz bem

E porém
Espero ser muito mais

Sem ter que pisar em ninguém
Em ninguém

Esquece o impossível
Desperte o infinito
Em seu olhar

O mais difícil seja ouvir
E ainda mais que explicar

Claro que as tecnologias têm ajudado em nossas necessidades de canto. Hoje podemos carregar nossas *neossereias* na palma da mão. Equipamentos e técnicas de reprodução novos tendem a facilitar isso. Exemplos simples, mas definidores do contexto atual: se antes era preciso parar tudo para virar o lado do LP (com sua capacidade limitada de canções), hoje o espaço digital acumula uma quantidade imensa (e muitas vezes impossível de ser inteiramente ouvida) de sensações e efeitos especiais sonoros.

A voz exerce uma força material extraordinária sobre nós. Quantas vezes ouvimos alguém dizer que a primeira coisa que faz quando chega a casa é ligar a TV ou o rádio para ter a sensação de não estar sozinho? “Aumenta o volume” (disco *Amigo do tempo*, 2010) é convite para que a presença da voz se intensifique e invada nosso corpo de ouvinte: para que o corpo de quem canta possa tocar nossos sentidos: além da pele. “Esquece o impossível / desperte o infinito / em seu olhar”, diz o sujeito brincando sinestesticamente com o ouvinte.

Para o sujeito, mais difícil que explicar é ouvir: estar atento e forte às presenças todas que se manifestam na voz mecanicamente reproduzida pelo aparelho. Maior o volume, maior a imersão nas

ondas sonoras (naquilo que não pode ser descrito, mas cantado): eis a experiência de sentir a vida pelo corpo todo – tal qual sentíamos no útero materno: nossa primeira e paradisíaca (porque infinitamente cantante: abundante) caixa acústica. Eis o lugar onde estamos nus com nossas músicas.

As experiências estéticas tentam restituir tal paisagem. E, assim como a Eucaristia promete para os católicos a reprodução infinita da presença do mesmo Cristo, as tecnologias têm nos oferecido a oportunidade de ouvir (presentificar), cada vez mais customizadas e individualizadas, as vozes necessárias à nossa afirmação no mundo: cantos de reconhecimento tão diversos e mutantes quanto nossos desejos, humores e vontades.

Quarto movimento

Como estamos tentando sugerir, a metacanção, irmã da metalinguagem, é aquela canção que se autorrefere. Ou seja, é a canção que fala da própria canção. Seja tematizando o gesto cancionnal, os modos de feitura de uma canção, seja comentando a própria canção em audição, entre outros aspectos.

A metacanção (canção que fala de si), vinda na esteira da metafísica, tem como procedimento básico tentar investigar além do sensível: ela faz perguntas para as quais não há respostas prontas e/ou simples. A metacanção quer ter acesso a um lugar aonde só se chega por meio da própria canção. Ela se desdobra para dentro (intratextualidades) e para fora (intertextualidades) de si, na busca de cumprir seu intento: a autodefinição.

Sendo uma canção que fala sobre canção, a metacanção quer ter acesso a si: àquilo que está por trás e além do que é dito,

cantado. Esmiúça cada filigrana de si – da alegria de ser canção: cada verso e cada melodia, aliados aos gestos vocais, percorrem e apresentam as tramas do ato cancional, ao mesmo tempo em que se sugerem as conexões (sempre ficcionais) que nós (ouvintes) estabelecemos: as produções de sentido.

“Prometo rios de leite / com seus afluentes / uma foz e o mar / aceno com presentes / que só o próprio tempo / pode adivinhar”, diz o sujeito de “Canção necessária”, de Guinga e Zé Miguel Wisnik. Por sua vez, o sujeito de “Nossa canção” (Zé Miguel Wisnik / Mauro Aguiar) anota que “as canções / só são canções / quando não são / promessas”.

Forjo este diálogo metacancional possível entre as duas canções guardadas no disco *Indivísivel* (2011) para observar o lugar onde a canção se realiza, onde ela é no mundo. Interferindo no tempo ordinário, suspendendo as promessas e impondo-se sempre no presente, a canção é enquanto dura sua emissão (execução) e audição. É nesse instante-já, ao oferecer verbo, melodia e, principalmente, calor vocal ao ouvinte, que a canção e, conseqüentemente, o seu sujeito sirênico se realizam, encontram um lugar para ser. Quando em ação, quando de fato ela é ela, a canção explode as promessas cumprindo-as: dando sentido ao absurdo cotidiano do ouvinte, que por sua vez também se sente vivo: mimado, ninado.

Nossa canção

Nossa canção
guarda canções
diversas
minha ilusão
tua emoção
mil dimensões
imersas

outras virão
buscando a luz
de cais em cais
naus sobre naus
espessas
pois as canções
só são canções
quando não são
promessas

nessa canção
cabem canções
dispersas
minha razão
teu coração
mil sensações
avessas

outras virão
de encontro a nós
de voz em voz
de par em par
esparsas
pois as canções
só são canções
quando não são
mais nossas

Mas o sujeito de “Nossa canção” quer mais. Ao dizer, logo no início, que “nossa canção / guarda canções / diversas / minha ilusão / tua emoção / mil dimensões / imersas”, revela a realidade (ficcional) de sua condição de latino-americano: recupera o passado – canções cantadas; coloca-se no presente –, compõe “Nossa canção”; e sugere futuros – apropriações vindouras. Tudo por intermédio do ato genuinamente seu de contar-se: cantar-se. Dito de outro modo,

para compor “Nossa canção” o sujeito se revela um privilegiado ouvinte: deixa-se iludir e emocionar pelas outras vozes. Cantar, aqui (nele), é engendrar um canto paralelo: arranjado, paródico, mantenedor da contradição.

“A vida é devoração pura”, anotou Oswald de Andrade. Há mais vida na canção (condensação – harmônico-contraditória de canções) do que no real. Ou melhor: a canção cria a realidade – nossa (ouvinte em ação) e de quem dela (no futuro) se apropriar. Afinal, “as canções / só são canções / quando não são / mais nossas”, como diz o sujeito, complexificando também a noção de autoria e insinuando parcerias invisíveis, porém constituidoras.

A canção é (de todos: e só assim ela é canção) quando deixou de ser (de alguém: de um); quando se imbrica – “de par em par / de voz em voz” – às outras diversas e espessas canções, criando o mar sonoro necessário à ancoragem (fluida e perecível) do ouvinte. No fundo, o que a canção precisa é o regaço do ouvinte: “que num minuto sem igual / você me lesse não me esquecesse / adivinhasse enfim / não desistisse mais de mim / e ouvisse no meu canto / as tontas entrelinhas / que silencieei / por ti”, como diz o sujeito de “Canção necessária”. A canção é o efeito especial que promove o indivíduo à vida.

Somos alguma coisa para ser cantada. Juntando fragmentos daquilo que pode (ou não) ser essa coisa, recolhendo sons, o sujeito de “Nossa canção” quer dizer e diz, sugerindo sua leitura oswaldiana: “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”. Cantar isso é nunca esquecer o nosso amor, aquilo que podemos ser: o doce mistério – um som lançado ao ar e sustentado pela permanente querela erótico-afetiva entre os diversos outros sons.

Cambiante e mantendo-se errante, ele sugere que defini-lo é perdê-lo. Eis o lugar onde trabalha o cancionista moderno – em permanente parceria (por vezes sutil e/ou *silenciosa*) com outros cancionistas –, sempre apto a deixar a canção cantar. É por isso que se faz urgente a criação de mecanismos de contato com a poesia em que ela possa ser o início, o fim e o meio, e não apenas um suporte para a demonstração de erudição. É preciso restituir o lugar da estrela-boca para que seus milhões de canções-beijos-luz diversos possam engendrar vida. E vida em abundância.

Referências

- AQUINO, Marçal. *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Tradução de Flavio Terrigno Barbeiras. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- FARES, Cláudia. *O arco da conversa: um ensaio sobre a solidão*. Niterói: Casa Jorge Editorial, 1996.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto / Editora da PUC-Rio, 2010.
- PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão e Post-scriptum*. Tradução de Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

Galileia revisitada

Luciana Barboza*

E o ambiente preso
Pelas cortinas leves
Dizendo adeus, sonhando
Rodas impossíveis.

E as ondas formadas
Na água dos copos;
O areal acumulado
Na aparência das coisas.

E a folha que entrou
E secou na mesa;
E a palavra que entrou
E caiu no verso.

E as pessoas confusas
Sem saber seus nomes
Novos, pelo vento baralhados,
A outras testas colados.

“A corrente de ar”, de João Cabral de Melo Neto

Primeiro romance de Ronaldo Correia de Brito, publicado em 2008, *Galileia* anuncia já em seu título o nome do que determina a existência, de maneira inexorável, de todos os seus personagens. A ênfase não é em vão: Galileia é uma e muitas, e representa não apenas o nome da fazenda onde nasceu e se formou uma família; tem o poder de se personificar, por isonomia, no próprio homem

* Doutoranda em Teoria Literária (UFRJ).

do sertão, atravessado pelo tempo em dor. Esse homem, esse lugar, Galileia, debate-se pelo choque de não mais viver arado pela cultura que regeu tradicionalmente o sertão nordestino por décadas. É a própria Galileia que luta para resistir a essa consciência do vazio, em inúmeras tentativas de resgatar à força o passado perdido, o passado que ela cisma em concretude.

Em nossas conversas repercutem as vozes da família, de pais e avós. Misturam-se as falas, nunca sabemos se alguém sopra em nossos ouvidos o que vamos dizer. É de Elias o texto que ouvimos ou de tio Salomão? (2008, 115).

As tentativas de resgatar o passado minam as lembranças e as falas dos personagens, revelando suas tormentas e a impossibilidade terrível de erguer um desvínculo com suas origens. As origens, num tempo em que questões como identidade e tradição já não encontram espaço, marcam tragicamente as vozes daquela família, como se as aprisionassem em outros corpos do passado mesmo ao falarem no presente. Essa vivência assenta caótica e dolorosamente a existência de todos que pertencem à Galileia, forçando-os a um recorrente caminho de volta. Quando Adonias, ao lado dos dois primos, chega à fazenda, lança um primeiro olhar e vê seu tio Natan na porta de casa:

Não errei a previsão, ele tocaiava o mundo. Para o tio, tudo começa e finda ali. Se o levarem ao edifício mais alto de Tóquio e perguntarem o que avista, certamente ele dirá: Galileia. As janelas abertas por Natan, em qualquer hotel de luxo ou pensão escura, revelam um terreiro e cinco casas. As cidades são mundos irreais, pois só existe a Galileia (p. 91).

O romance começa justamente com três primos, que já não vivem na Galileia, tragados de volta, numa indesejada viagem de retorno para reencontrar uma última vez o avô, patriarca Raimundo Caetano, que, enfermo, vive seus últimos dias. A possibilidade da morte de Raimundo Caetano surge sempre como um desfecho surpreendente, imprevisível da narrativa, de modo que o personagem parece às vezes com a imortalidade. A presença de Raimundo Caetano sacraliza os acontecimentos da fazenda, como se ali ainda resistisse a paisagem do sertão antigo, com seus mandos e desmandos. A finalidade da viagem é o encontro com esse homem, mas depois o motivo se desfaz, ou talvez nunca tenha existido. Durante a viagem pelo interior do Ceará, a questão mais recorrente para Adonias, o narrador, é se o avô ainda estaria vivo, para aquela viagem ter sentido. Raimundo Caetano ainda não estava morto e, de maneira a reiterar a força de sua presença na Galileia, esperou a chegada de todos os que precisavam chegar: não poderia morrer em partes.

Ronaldo Correia de Brito homenageia assim as grandes histórias de viagens, fazendo dos movimentos dos personagens esperados a metáfora da própria escrita que busca um retorno seguindo adiante, mesmo sem conhecer seu próprio itinerário. A viagem aparece aqui como possibilidade de ver-se diante do novo, mesmo que este seja seu lugar de origem. Não só os espaços são novos, mas o próprio olhar parece em mudança, refletindo e refletido. Merleau-Ponty, em *O olho e o espírito*, discute a perspectiva traçada entre o corpo e o objeto percebido, postulando que ambos necessariamente se determinam, se infiltram como se pertencessem a um jogo de espelhos:

Visível e móvel, o meu corpo pertence ao número das coisas, é uma delas, está preso na textura do mundo, e a sua coesão é a

de uma coisa. Mas, posto que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo à sua volta, elas são um seu anexo ou prolongamento, estão incrustadas na sua carne, fazem parte da sua definição plena, e o mundo é feito do mesmo estofado do corpo. Estas inversões, estas antinomias são maneiras diversas de dizer que a visão parte ou se faz do meio das coisas (2002, 21).

Partindo de tal reflexão, podemos sinalizar o fato de que a viagem não se dá apenas cruzando o Ceará a caminho da fazenda Galileia; se dá também pelo interior do viajante, através do qual emerge a força transformadora de seu olhar. A viagem exige então uma busca por uma reconstrução, de montagem do que se fragmenta: numa colagem de fatos, sentimentos, memórias, observações, conversas, a viagem é vista pelo que se fragmenta, como um álbum de fotografias, em que uma ou outra foto apagou-se com o tempo, mas a história daí vive.

Somos aves de arribação. Mesmo quando partimos sem olhar para trás, retornamos; quando imaginamos firmar os pés numa nova paragem, estamos de volta. Corremos a cento e sessenta quilômetros por hora, Ismael, Davi e eu, vindos de pontos diferentes do mundo, desejando ver o quase morto, celebrar o resto de vida do avô que há três anos não levanta de uma cadeira de rodas. Impossível esquecer quem é Raimundo Caetano (Brito: 2009, 69).

Aves de arribação são aquelas que mudam de região de tempos em tempos e sempre retornam. Castro Alves canta essas aves tão caras ao Nordeste em célebre poema que leva o título de “Aves de Arribação”, e a certa altura a ave viaja: “Viajar! viajar! A brisa morna / Traz de outro clima os cheiros provocantes!”. E a viagem-voo rumo à Galileia também traz cheiros provocantes convertidos em questionamentos:

Onde estão os caminhos abertos pelos antigos, os que elegeram essa terra para morar, trazendo rebanhos e levantando currais? Procuro o rio Jaguaribe e ele é apenas um leito de areia, lembrança adormecida de águas que se recolhem na seca, e transbordam renascidas na estação das chuvas. Que fim levaram as árvores de porte? Só avisto o deserto cinza, sem um único verde. O sol, já no fim, aumenta os receios da noite. Reluto em voltar a Arneirós, temendo o encontro com minha família. Sua história escrita em três séculos de isolamento guardou-se em baús que não arejam nunca, por mais que debandemos em busca de outros mundos civilizados (pp. 8-9).

Desenrola-se em cadência a contradição entre desesperadamente não desejar prosseguir e desejar estar ali. “Vou sair no meio do filme. Não quero prosseguir” (p. 8), arrebatada Adonias. O itinerário é tecido em ritmo ébrio, num zigzague em que o que se vê corresponde ao que se conhecia e ao mesmo tempo não encontra mais correspondência alguma. O narrador afirma que segue entre

idades pobres, iguais em tudo: nas igrejas, nas praças, num boteco aberto às moscas. No posto rodoviário, um guarda federal espera a oportunidade de arrancar dinheiro de um motorista infrator. Mulher em motocicleta carrega uma velha na garupa e tange três vacas magras. Dois mitos se desfazem diante dos meus olhos, num só instante: o vaqueiro macho, encourado, e o cavalo das histórias de heróis, quando se puxavam bois pelo rabo (p. 8).

A roupa de couro do homem do sertão, que funcionava como armadura, protegendo-o da caatinga, simboliza a armadura da cultura do sertão nordestino, na qual encontrávamos o “vaqueiro macho, encourado”, que já não pode ser encontrado com tanta frequência, desalojando assim costumes de dezenas de gerações ante um novo pensamento. Já sofrido, esse pensamento não vai

mais de encontro à rigidez da resistência de hábitos culturais que traziam a identidade típica do sertão nordestino para essas gerações, que insistiam em sobreviver ao abandono político e social, ao isolamento cultural, bem como à própria seca. A identidade seria naturalmente a única saída para que o outro pudesse ver aquele povo (o sertanejo) e percebê-lo em sua genuinidade; a cultura seria o único meio de o sertanejo não ser tomado como quimera, ignorado e isolado como se não existisse. O sertanejo precisava ser reconhecido e se reconhecer. A identificação tange à sensação de pertencimento, que se choca com a realidade de muitos que saíram do sertão e para lá um dia retornam. Disso surge o questionamento: como o homem do sertão percebe sua identidade partindo de um sertão que já é outro, de onde também precisou fugir?

Tem-se notícia da migração do nordestino para outras localidades do Brasil desde o século XIX. A miséria obrigou e obriga violentamente aquelas pessoas a abandonarem seu local de nascimento em busca de melhoria de vida. Essa realidade, que se repetiu drasticamente ao longo do século XX e ainda encontra morada na atualidade, não poderia deixar de marcar um povo. A fuga, como o ritmo musical de mesmo nome, penetra a ficção de Ronaldo Correia de Brito, finalizando em consonância com um universo complexo e instável.

No livro, já não encontramos a imagem do retirante típica do quadro “Retirantes”, de Cândido Portinari, ou da própria imagem do retirante do romance regionalista de 1930: os personagens continuam no passo de fuga, interminável, sofrido, exaustivo, mas não pautado necessidade de sair da miséria. Essa necessidade persiste, mas agora se mistura aos ecos das gerações que debandaram rogando pela saída e aos anseios trazidos por uma urbanização que

afinal chegou ao sertão. Essa urbanização tardia, que permitiu, em pleno século XX, ao sertão nordestino alçar voos em direção aos séculos passados, não tem abolido a fome e a falta de instrução, mas complexifica a imagem do homem do sertão e os seus motivos. O sertão toma ares de espaço suburbano, mas com características próprias, como diria o próprio Ronaldo Correia de Brito:

Ficamos em silêncio, olhando casas de luzes apagadas, com antenas parabólicas nas cumeeiras dos telhados. Eram bem poucas no planalto extenso, multiplicando-se próximo às cidades. Desejei bater à porta de uma delas, dar boa-noite às pessoas, xeretar o programa a que assistiam. Não consigo imaginá-las atravessando a porta para os afazeres nos currais e roçados, depois de se intoxicarem de novelas. Despertados pela luz do farol, de vez em quando voam pássaros à nossa frente, voos rasantes, ligeiros (p. 15).

Como as transformações do espaço palpitam a todo instante, supõe-se que as raízes dessas mudanças no homem também sejam claras, mas não o são; na verdade, dispõem-se muito mais ocultas do que se poderia supor. As consequências, que se relacionam com o fenômeno atual da globalização, exigem que a própria relação do homem com símbolos culturais e sociais que determinam sua identidade mude ou se esvazie, dando espaço para uma polarização sistemática de sua experiência.

Aqui, a ideia de experiência é isolada e polarizada por uma experiência não vivida, mas recebida pelos meios de comunicação. A noção de experiência, a *Erfahrung*, trabalhada por Walter Benjamin em diversos ensaios, e seu violento esvaziamento, contribui largamente para a discussão. Em “O narrador”, o pensador reflete:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. [...] A arte de narrar está definhando porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção (1994, 198; 200-1).

No novo espaço suburbano, a identidade se determina mais pelo que vem de fora do que pelo passado ou pela transmissão da vivência entre os habitantes de um mesmo lugar. Entretanto, o sertão persiste, transfigurado, decadente, em outros espaços, com outras cores.

No romance de Ronaldo Correia de Brito, a tentativa de falar do sertão origina-se de duas perspectivas. Uma em que o sertão é visto por meio de uma realidade iminente, a atualidade, e é nela que encontramos as prostitutas na beira da estrada, os riscos de assalto atemorizando a viagem de Davi, Ismael e Adonias, os policiais corruptos esperando uma oportunidade de barganhar algum dinheiro dos viajantes, as igrejas evangélicas espalhadas por todos os lugares, o isolamento social convivendo com o mundo da informação trazido pelos meios de comunicação de massa e, principalmente, a tensão gerada pelas transformações socioculturais, que agora colocam perplexidade no olhar do sertanejo, fazendo nascer daí novas raízes para os homens que virão.

A outra perspectiva, literária, insere o romance dentro de uma tradição que tem como temática o sertão nordestino. *Galileia* integra a tradição de ficcionalizar a paisagem e a cultura sertanejas, ao mesmo tempo que rompe com o modelo canonizado pelos regionalistas de 1930 e tenta entender o sertão não mais segundo a lógica de buscar dentro do sertão o homem, e sim, dentro do homem o

sertão. Nessa via, Ronaldo faz uso de recursos da linguagem cinematográfica e musical, para tentar compor cenas que poderiam se desfazer em diversas unidades fragmentadas isoladas, consoante a realidade dramática de cada personagem. Apenas assim o romance consegue comunicar, em alguma medida, o sertão, embora a experiência não consiga comunicar o todo do sertão, tampouco dar conta de uma unidade. Da mesma forma, a experiência coletiva não consegue se desdobrar em interlocução que visasse à construção ou reconstrução de uma mitologia sertaneja que procurasse arar a tábua em seus limites.

É admitindo a qualidade misteriosa do sertão desde os tempos primordiais, a faculdade de resistência de um nome em ruína, que Ronaldo encontra no homem o sertão. A prosa se encaminha mediante a impressão de um ritmo dinamizado pelo recurso a *flashes*, rápido e exato, como duas das propostas de Italo Calvino. Aí também está presente a tradição da oralidade – transfigurando-se na busca por interlocução –, que, aliada à forma concisa, surge econômica, em restos que se erguem da memória.

A partir desse alcance, percebemos que buscar o sertão significa buscar as profundezas de cada homem e mulher, de cada personagem que se fraciona em outros, atravessados por novos caminhos, antigos caminhos, novas e antigas informações. Mais que um lugar, uma metonímia de gerações passadas, um modo de vida, ou uma belíssima metáfora literária, o sertão, em *Galileia*, é um modo misterioso de perceber se o vento que sopra é o Terral ou o Aracati. Não se explica, mas se sabe, misteriosamente. A sensação de pertencimento nasce daí, e o romance *Galileia* permite que esse mistério atravesse suas linhas.

O sertão é o Brasil profundo, misterioso, como o oceano que os argonautas temiam navegar. Chega-se a ele acompanhando o curso dos rios, perdendo a memória do litoral. [...] À medida que me afasto desse sertão dos Inhamuns sem nunca virar-me, igualzinho fez Ló quando fugia de Sodoma, ele me transmite um apelo. Tapo os ouvidos com cera de carnaúba e fico surdo aos chamados. Se ouvires as vozes sertanejas, já não escutarás outras vozes (2008, 225).

Referências

- ADORNO, Theodor. *Minima moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Tradução de Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Magia, técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- _____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2002.
- BRITO, Ronaldo Correia de. *Galileia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: _____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- MELO NETO, João Cabral. “A corrente de ar”. In: _____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- MERLEAU-PONTY. *O olho e o espírito*. Tradução de Luis Manuel Bernardo. Lisboa: Vega, 2002.

A produção contemporânea de livros para crianças e jovens

Marcia Cristina Silva*

A literatura infanto-juvenil contemporânea se firma cada vez mais, quer pelo aumento de cursos de especialização, dissertações e teses na área, quer pelo espaço reservado às crianças e aos jovens nas livrarias. Nele, entramos num mundo supostamente encantado, mas, se observamos além das belas ilustrações, poucas vezes nos deparamos com *a* literatura. Por trás das cintilantes capas, encontramos o vazio, ideias prontas a serem seguidas e palavras ainda a serviço da educação, capturadas pelo desejo das editoras de satisfazer o atraente mercado escolar.

O livro infanto-juvenil existe como produto concreto, para cuja afirmação no Brasil Monteiro Lobato contribuiu desde 1920. Além de outros que seguiram o mesmo caminho, na década de 70 Ana Maria Machado e Lygia Bojunga deram continuidade a essa proposta, demonstrando que a literatura infanto-juvenil não está aquém da literatura considerada para adultos. Porém, talento como o desse trio de escritores é raro, da mesma forma que é muito reduzido o número de professores habilitados a trabalhar com livros sem chave de resposta no final. Como consequência desse quadro, atualmente encontramos muito mais uma literatura de aparência,

*Doutoranda em Literatura Brasileira (UFRJ).

mercadológica, do que produtos de qualidade. Por que isso acontece? Talvez porque revelar para as crianças que o mundo é um lugar em que estamos o tempo todo nos reconstruindo, fazendo e desfazendo imagens de tudo o que nos cerca e principalmente de nós mesmos, seja desestabilizador – e as editoras normalmente preferam apostar em fórmulas consumidas indiscriminadamente pelas escolas.

Não há como ignorar que, em nosso país, a literatura infanto-juvenil está totalmente ligada à educação. Desde cedo, a criança aprende a ler com o objetivo de ter sua leitura testada em provas ou trabalhos. Poucos são os privilegiados que encontram quem lhes mostre que literatura é acima de tudo um prazer, faz parte da vida e, como tal, não é para ser observada de fora para dentro, mas apreendida nas entrelinhas. Ao contrário disso, a maior parte dos livros classificados como *infantis* ou *juvenis* desaparecem do mercado com a mesma rapidez com que surgem, sem ao menos serem apreciados uma só vez com sabor. Raros são os momentos em que uma criança se encontra dentro de um livro não porque o texto seja destinado à sua faixa etária ou tenha belas ilustrações, mas por ter sido escrito especialmente para ela: um ser único, repleto de interrogações.

Em 1951, Cecília Meireles já refletia sobre esse assunto em seu livro *Problemas da literatura infantil*:

Uma das complicações iniciais é saber-se o que há, de criança, no adulto, para poder comunicar-se com a infância, e o que há de adulto, na criança, para poder aceitar o que os adultos lhe oferecem. Saber-se, também, se os adultos sempre têm razão, se, às vezes, não estão servindo a preconceitos, mais que à moral; se não há uma rotina, até na Pedagogia; se a criança não é mais

arguta, e sobretudo mais poética do que realmente se imagina... Por isso, em lugar de se classificar e julgar o livro infantil como habitualmente se faz, pelo critério comum da opinião dos adultos, mais acertado parece submetê-lo ao uso – e não estou dizendo à crítica – da criança, que, afinal, sendo a pessoa diretamente interessada por essa leitura, manifestará pela sua preferência, se ela a satisfaz ou não.

Pode até acontecer que a criança, entre um livro escrito especialmente para ela e outro que o não foi, venha a preferir o segundo. Tudo é misterioso, nesse reino que o homem começa a desconhecer desde que o começa a abandonar (1984, 30).

Apesar de haver escrito livros destinados às crianças, Cecília Meireles tinha consciência de quão difícil é classificar um livro como infantil. Como podemos observar, quase sessenta anos depois suas preocupações guardam toda a pertinência. Enquanto a poeta já inseria temas como a morte e a solidão no universo infantil, reconhecendo que essas preocupações e vivências não são exclusivas do adulto, mas dizem respeito a todos os seres humanos, até hoje as editoras resistem a publicar livros para crianças que tratem desses assuntos. A infância ainda é vista pela maioria como o legado paradisíaco deixado por Casimiro de Abreu no poema “Meus oito anos”, publicado em seu único livro *As primaveras* (1859): “Oh! que saudades que eu tenho / Da aurora da minha vida / Da minha infância querida / Que os anos não trazem mais!”

A infância não deve ser considerada apenas um tempo de plenitude, mas sim uma fase em que lidamos também com muitas inquietações, uma vez que elas são inerentes ao próprio viver. E isso não deve ser omitido das crianças. Cecília Meireles, por exemplo, já revelava em seus livros infantis que, desde cedo, as crianças estão sujeitas ao desamparo, tal qual “A pombinha da mata”. Nesse

poema, presente em *Ou isto ou aquilo*, publicado pela primeira vez em 1964, três meninos comentam sobre o pássaro que “não tem nada para comer”, “não sabe como fugir” e “com certeza vai morrer”. Porém, não é de fome que irá morrer, mas de saudade. A morte representa, acima de tudo, um afastamento dos outros e, muitas vezes, de si mesmo. Sem o poder do voo, a pombinha, comumente associada à pureza, perde sua essência para, assim como a infância em Cecília Meireles, ingressar na solidão. Aprisionada, a pombinha permanece dentro da mata sem poder voar. É parte desse mundo selvagem e nada pode fazer para manter a esperança.

A ingenuidade de todo olhar morre quando a ilusão do eterno é substituída pela percepção da perda. Não há como esconder das crianças que a saudade significa que o amor, assim como tudo na vida, é frágil e finito; que o mundo é um lugar de procura e não de encontros. Infelizmente, hoje ainda são poucos os autores que se aventuram por essas trilhas desconhecidas. No entanto, dois livros publicados em 2010 demonstram com suas histórias que todo ganho implica uma perda. Impossível crescer sem deixar algo para trás.

O primeiro é o livro infantil *Fina*, de Karen Acioly. Escrito em forma de peça teatral, a história trata da solidão da menina Josefina, que já na primeira cena revela-se uma personagem em conflito: “Ninguém... Ninguém me entende... Eu mesma nem sempre me entendo”. O diálogo inicial é com sua boneca Jeniffer. Logo percebemos que os limites entre realidade e fantasia serão rompidos:

Você quer parar com essa manha de boneca que não abre a boca?
Eu já não disse que você é de verdade? Já não te disse que você é
minha melhor amiga e que eu falo com você e você fala comigo?
É assim, não é? Entende, Jeniffer?

Ai, Jeniffer! Você está muito mimada. Eu tenho agora que adivinhar todos os assuntos que você quer conversar? Eu não estou na sua cabeça. Entende, Jeniffer? Não posso imaginar o que se passa dentro dela (pp. 16-7).

É nítida a necessidade de comunicação da menina, que chega a querer que a boneca tenha pontos de vista próprios, em vez de ser mera extensão de seu pensamento. Fina busca companhia por estar aniversariando e acreditar que ninguém comparecerá à sua festa, muito menos “ele”, um namorado ideal, “perfeito demais para ser de verdade”. Fina confessa a Jeniffer que não o convidou porque ele a acharia “gorda”, enquanto ela se considera “educada e Fina”, “fofa e não gorda”. Porém, no fundo a personagem apresenta a insegurança típica da maioria das crianças que, por se acharem diferentes, temem ser rejeitadas.

Fina resolve seus medos através da imaginação e espera um dia conhecer alguém que a ame por sua “liberdade”, “fofura” e “cabelos superindependentes”. Está nítido que sua autoafirmação depende sobretudo de ser livre, romper limites entre o certo e o errado, transgredir os conceitos impostos pela sociedade. Na realidade, essa pessoa que espera é o retrato de si mesma, pois é ela que, através da fantasia, consegue superar suas dificuldades, uma vez que a criação está totalmente associada à falta.

Em nenhum momento da história aparece outra pessoa para contracenar com ela. Onde estão seus pais? No final, a mãe surge apenas como uma voz distante que a chama para a suposta realidade: as amigas esperam para cantar os parabéns. Mesmo assim, uma porta ainda separa a menina da presença materna e dos outros. Na verdade, Fina está tão só quanto Robinson Crusóe

em sua ilha. Transgressora, cria todo um mundo imaginário para suprir as ausências. Assim, acaba encontrando o menino ideal dentro de si mesma e começa um namoro imaginário.

Karen Acioly desenvolve esse relacionamento criando um plurivocalismo subjetivo, apresentando pensamentos diferentes no interior da menina. Fina entra em contato com o afeto desconhecido: o beijo, o abraço, necessidades que vão sendo supridas através de seu imaginário. O menino ganha voz própria e se emancipa a ponto de Fina se tornar protagonista e antagonista de si mesma:

Fina: Você é inventado.

Ele: Não é verdade.

Ele caminha em direção à boneca de Fina. Pega a boneca para provocar Fina.

Ele: Você já reparou que não veio ninguém para a festa? Não há nenhuma amiga de verdade. Suas amigas são todas bonecas!!!

Ele continua a provocação. Começa a tirar as perninhas de Jeniffer. Fina olha. É impressionante! Fina está em estado de choque.

Ele: Você foi uma ilusão, uma mentira! Você é apenas uma menina com medo de não ter amigas suficientes para colocar numa festa de aniversário! (p. 32).

Podemos notar que a autora brinca com as noções de realidade e imaginação, pois “ele”, que é seu namorado imaginário, afirma existir de verdade e ainda revela a Fina que ela é “uma ilusão, uma mentira!”. Este parece ser o jogo traçado pela autora para revelar aos leitores que tudo é possível, desde que enxerguemos além dos valores que nos são transmitidos.

No final do livro, o namorado imaginário dá uma chave de presente de aniversário para Fina e lhe revela: “Com este presente, você pode abrir qualquer porta!”. Porém, o que o personagem desconhece é que Fina havia aberto a porta quando o tornou real dentro de si, para não ficar sozinha. Mas parece desconhecer esse fato, pois fica extremamente agradecida pelo presente e, por fim, decide usá-lo para abrir a porta “imaginária” e encontrar todas as suas amigas do lado de fora. Realidade ou imaginação? A pergunta permanece em aberto até o final. De qualquer forma, a porta de saída, tanto para a personagem, como para qualquer um de nós, está sempre mais próxima do que imaginamos: dentro de nossa imaginação. Um lugar onde o impossível se torna possível. Onde o real perde estabilidade e podemos multiplicar nossas vozes, nossos olhares e principalmente nossos sonhos. Um lugar onde podemos verdadeiramente existir e nunca estamos sozinhos.

O segundo livro, *Para crescer*, de Ana Leticia Leal, retrata a história de uma menina de dezessete anos chamada Antônia que tem tudo para ser feliz, até ver sua realidade subitamente desconstruída:

Ano 2000. Fim do século, fim do milênio, fim do ensino médio, fim da brincadeira, fim dos meus sonhos. Tudo terminado de uma vez! E dizem que o mundo ainda vai acabar. Qual é! O meu – já acabou (p. 9).

A história de Antônia começa marcada pelo fim. No mesmo ano, a personagem perde a mãe, o namorado decide terminar o namoro, a melhor amiga viaja para o exterior. Além das perguntas normais da adolescência: “Quem sou eu? Por que vivo? De onde venho? Para onde vou?”, a personagem é marcada por um abandono. Descobre cedo que o caminhar no mundo é solitário. Conse-

quentemente, decide não mais seguir a profissão do pai. Todavia, o que fazer? Ou, talvez, a melhor pergunta fosse: por que ainda viver? Vale a pena fazer escolhas, dar início a novos projetos se tudo está predestinado ao fim? Esta é a questão que permeia o livro e também a vida de todo ser humano: a descoberta da finitude e, ao mesmo tempo, a necessidade de reinventar o próprio viver.

Assim, a solidão de Antônia ganha a cumplicidade do leitor, independente de ele ser adolescente ou não. A pergunta que a professora de seu novo colégio inventa – “O que você quer fazer para crescer?” – amplia a noção de crescimento, ao contrário da pergunta clássica: “O que você vai fazer quando crescer?”. Se nesta o crescimento está em segundo plano, figurando como período estático que a criança ou o adolescente experimentará no futuro, na pergunta da professora de Antônia o crescimento é o caminho e também o próprio destino. Não há nada de parado nele, afinal estamos a todo instante percebendo o mundo ao nosso redor e a nós mesmos de formas diferentes. O importante não é fazer algo a partir do crescimento, mas algo “para crescer”. Essa é uma pergunta bem mais incômoda do que a tradicional, pois implica aceitar que tudo se transforma e que, ao contrário do que a pergunta tradicional nos leva a crer, não há certezas a serem alcançadas. Talvez esse seja o aprendizado essencial de qualquer um “para crescer”.

Nessa busca, Antônia decide mudar, deixar de ser “uma garota que, à beira do século 21, ainda sonhava com a camisola do dia!” para descobrir os prazeres do sexo com um colega que acabara de conhecer. No entanto, o que parecia ser um começo logo se transforma em outro fim. Com o posterior desprezo do menino, Antônia descobre que tomar decisões implica também aceitar sozinha as consequências. Portanto, crescer exige coragem. Não é à toa que muitos adultos pre-

ferem não fazer escolhas. Percebemos também uma educação mais preocupada em formar seguidores do que incentivar os alunos a descobrirem seus caminhos. Claro que isso também é uma questão política que se reflete na produção de livros infanto-juvenis. Poucos são os livros como *Para crescer*, que nos proporciona um confronto com nossas incertezas, assim como com nosso potencial para nos tornar autênticos dentro de uma sociedade que em nada contribui para isso.

Antonietta, mãe de Antônia, também procurava a autenticidade. Por isso, tirou a maquiagem do rosto, raspou o cabelo, as sobrancelhas e se despiu por inteiro de suas convicções, de si mesma, na procura do essencial. Antonietta adentrou uma procura extremamente perigosa. Mas, exatamente porque crescer é perigoso, a maioria se acomoda. Desfazendo-se de seu próprio corpo e também de todo o conforto que o dinheiro lhe proporcionava, a mãe de Antônia acaba por “quebrar-se”. No fim, talvez o essencial lhe tenha sido revelado: o inteiro não existe. Quanto mais buscamos nossa completude, mais descobrimos nossas faltas. Assim o pai de Antônia define a morte de Antonietta: “Matou-se, filha. Sua mãe quebrou a estátua de vidro, no seu último instante de vida”.

Na verdade, somos todos estátuas de vidro, aparentemente concretos e inabaláveis, mas, na realidade, quebráveis a qualquer momento. Não passamos de imagens em procura desesperada por concretude. Nem todos estamos preparados para nos deparar no final, como Antonietta, “sem corpo, sem nome, sem nada”. Quanto mais quebramos nossas certezas, mais nos confrontamos com o vazio. E a porta do vazio pode levar tanto à criação de um novo mundo como à total extinção do existente. Se o que não existe não for reinventado, acabará para sempre morto. Na maioria das vezes, percebemos isso tarde demais, como no caso de Antônia e seu pai:

- A sua mãe desistiu, filha.
- Como é que a gente não viu, pai?
- É. A gente devia ter visto.
- Agora, a gente está vendo.
- Agora não adianta nada.
- Pai, será que ela ficou louca?
- Eu não sei... sua mãe sempre foi saudável...
- Mas nos últimos tempos estava estranha...
- Estranhíssima!
- Projeto básico...
- Arroz, feijão e alface...
- Estava na cara, pai.
- Agora a gente acha que estava.
- Antes estava, mas a gente não viu.
- Se a gente não viu, Antônia, não estava na cara.
- É que a gente não olhou direito! (p. 81).

Quantas vezes preferimos fingir que não estamos vendo determinada situação a ter que nos defrontar com a dor? Fingir que tudo está “normal” a fazer algo diferente daquilo a que estamos acostumados? Tanto o pai quanto a filha viram claramente o que acontecia, mas optaram por fingir para si mesmos que nada estava acontecendo, por medo de se confrontarem com o novo: quem é essa pessoa que eu pensava tão bem conhecer? Se me defronto com o desconhecido e com o incontrolável do outro, também me defronto com minha falta de poder e já não tenho mais a realidade sob meu controle. Portanto, para muitos é preferível a cegueira. “Olhar direito” implica perceber o lado esquerdo da vida, tão cheio de contradições.

Por isso, logo após a morte da mãe, o pai tenta recolocar o mundo em seu devido lugar e reconstrói os empregados demitidos, esforçando-se ao máximo para “refazer a vida”. Mas como fingir

que nada aconteceu? Refazer não significa apenas fazer de novo, como da primeira vez, mas criar uma nova vida a partir de então. Enquanto o pai continua no jogo do faz de conta, Antônia já está preparada para ir além. De certo modo, procura um reencontro com a mãe, ao lhe seguir os caminhos: passa o tempo todo no quarto, trancada e sem roupa, talvez para entender que mundo foi aquele em que a mãe entrou e do qual não conseguiu sair.

Antônia, ao contrário de Antonieta, acaba por achar uma porta para escapar da solidão num encontro com a falta dos outros. Ao decidir levar as coisas de sua mãe para doar às crianças do orfanato “que nunca tiveram coisa de mãe para herdar” e filmá-las desfilando e respondendo a mesma pergunta da professora: “o que quer fazer para crescer?”, a personagem, tal como sua professora, compartilha o aprendizado de dor e de crescimento. Assim, na incerteza da carreira a seguir, decide deixar o vestibular para depois. Durante sua trajetória, descobre que às vezes a melhor escolha é ter coragem de ir contra a maioria. Assumir medos e inseguranças, repartir o sofrimento e reconhecer que todos estamos sempre em busca de amparo é o primeiro passo “para crescer”.

Se o mundo da personagem acabou no ano 2000, uma outra história começa a ser construída por cada leitor: um novo presente para Antônia e para cada um de nós se abre após o término do livro, pois todo fim pode virar um começo. Esse é o poder transformador da vida e da literatura. Podemos a todo instante restaurar os vidros ou permanecer estátuas quebradas. Os dois livros analisados demonstram o ganho das personagens ao decidirem se arriscar por caminhos inesperados. Mesmo sem certezas e sozinhos, somos lembrados pela literatura que, independente da idade, a melhor escolha é sempre não deixar de partir.

Referências

ABREU, Casimiro de. *As primaveras*. São Paulo: Martin Claret, 2008.

ACIOLY, Karen. *Fina*. Rio de Janeiro: Escrita Fina, 2010.

LEAL, Ana Letícia. *Para crescer*. Rio de Janeiro: Escrita Fina, 2010.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Ou isto ou aquilo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

A poesia armorial de Ariano Suassuna

Peron Rios*

A lírica de Ariano Suassuna, ainda que forneça os elementos primordiais de seus textos romanescos e dramáticos, é, indiscutivelmente, a vertente menos explorada de sua obra. Pautada no plano-piloto da estética armorial, sua escrita poética agrega aos vetores das tradições populares ibéricas e nordestinas o *modus faciendi* do verso canônico ocidental, desde Homero e Virgílio até Federico García Lorca e Fernando Pessoa, intermediados pelo diapasão contrito de Quevedo, Lope de Vega e São João da Cruz.

Seus motivos barrocos fornecem uma complexidade temática (inquisição agônica do eu-lírico, evocação do impasse amoroso, o canto do exílio de extração gonçalvina) que solicita uma sorte de isomorfia na linguagem, acrescida de apuro lexical, de simbolismo hermético, de sonoridades fechadas. Entretanto, formas populares como as redondilhas são recuperadas em alta recursividade pela sua literatura. Some-se a isso a singularidade de ambicionar a obra de arte total, aglutinando ao texto verbal a música ou as iluminogravuras que o próprio escritor elabora. Assim, verifica-se a multiplicidade e a riqueza de vieses na composição lírica suassuniana, de modo a observar as dimensões e consequências de tais procedimentos no seu labor em larga escala, no projeto estético-ideológico do armorialismo.

* Professor de Língua Portuguesa do Colégio de Aplicação da UFPE e doutorando em Literaturas de Língua Portuguesa (Universidade de Lisboa e Université Sorbonne Nouvelle – Paris III).

Para se compreenderem os pressupostos do que se afirma, cabe retomar a definição do Movimento Armorial, feita pela pesquisadora Idelette Muzart Fonseca dos Santos:

Ao proclamar a existência do Movimento Armorial, nos anos 70, Ariano Suassuna assume publicamente seu compromisso com a arte popular e define a arte armorial na sua relação com as literaturas da voz e do povo, fundamento de sua criação, com a cantoria, que inspire aos poetas armoriais uma nova poética, ancorada na improvisação e numa organização genérica nova, mas presente também como tema com a personagem mítica do cantador; o folheto e o romance, como texto oral e popular, submetido à reescritura parcial ou total, citado ou plagiado, mas sempre reivindicado como modelo de integração artística e signo de um novo processo criativo; a imagem, desenho ou gravura, que mantém com o texto popular uma relação estreita e ambivalente, que os artistas armoriais procuram preservar (ou reencontrar) nas suas obras plásticas tanto quanto nas literárias, graças à narratividade da gravura ou à emblematização do relato; a música, presente na cantoria, no canto do romance e em todas as danças dramáticas e espetáculos populares que os músicos do movimento pesquisaram (2000, 97-8).

Na sequência, a autora lembra que os fundamentos armoriais são o norteio pela via do popular, mas realizado por artistas de cultura erudita. Em outros termos, os polos dialogam para criar uma terceira trilha em que a fugacidade da voz dá vez à permanência da escrita, mas de modo que a contínua transformação que a oralidade apresenta seja uma constante nos textos, em frequente revisão. Ou, como diz ainda Idelette Muzart Fonseca dos Santos, “ao emprestar da literatura oral e popular um dos seus principais modos de criação, a obra de Ariano Suassuna e a obra armorial não escapam à lógica do processo: como qualquer texto oral, o texto armorial não será jamais acabado, concluído, fechado” (2000, 100).

A obstinação em alterar constantemente a obra feita é similar ao pensamento que guardava Montaigne sobre a identidade humana: só é possível dizer o que alguém é quando a morte o usurpou definitivamente e, sem o advento do porvir, pode-se extrair dele uma percepção global. Assim como os textos orais, também a escrita, em Ariano, ganha inestancável movência. Não é por outra razão, portanto, que percebemos inúmeras alterações entre os originais poéticos do criador de *A Pedra do Reino*. Basta dizer que, entre dois trabalhos de publicações próximas uma da outra,¹ já podemos observar consideráveis alterações nos textos, em que palavras ou expressões inteiras são modificadas.

Mais que artista da palavra, Ariano Suassuna – que traz na cartografia da estética armorial a concepção totalizante – é um artífice que experimenta as inúmeras linguagens de que seu talento pode se servir. Diz-nos, a respeito, o mesmo Carlos Newton Jr.:

Melhor seria tratá-lo por artista, uma vez que esprou sua intuição por gêneros literários e extraliterários. Começando pela poesia, escreveu teatro, romance, ensaio, trabalhou com desenho, pintura e tapeçaria. E, não achando mais em que exercitar seu múltiplo talento, terminou inventando um gênero só seu, batizado por ele de *iluminogravura* – trabalho em que integra poesia e pintura (1999, 16).

Aqui, portanto, Ariano ilustra na práxis a proposta horaciana do *ut pictura poesis*. Mas dizer isso ainda é dizer pouco, pois a noção de sistema e integração, fundantes do projeto criado pelo

¹ Trata-se do CD *A poesia viva de Ariano Suassuna*, de 1998, sob o selo da Ancestral, e da coletânea individual de poemas, realizada por Carlos Newton Jr., em 1999, pela EdUFPE.

próprio poeta na década de 70, supõe um diálogo interminável, como a convocação da música erudita, do teatro popular ou do espetáculo circense (o Mateus e o Bastião, por exemplo, em *O Auto da Compadecida*) para compor uma cabeça arcimboldiana composta, de uma plena realização estética.

O lirismo intertextual de Ariano Suassuna

A poesia de Ariano é o manancial primário de tudo o que literariamente produz. Muito raramente publicando-a na forma versificada do poema, o autor a transforma em outros gêneros, fazendo-a render em textos mais prolixos, como o romance, por exemplo. Conferimos esses fatos em declarações registradas em várias entrevistas e isso confirma Carlos Newton Jr., na introdução ao seu ensaio *O Pai, o Exílio e o Reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna*: “Ariano Suassuna já afirmou, em diversas oportunidades, que sua poesia é a fonte profunda de tudo o que ele escreve” (1999, 11). Naturalmente, seguindo ensinamentos elementares da teoria literária, não poderíamos dar ao escritor a primazia interpretativa sobre sua obra. Por outro lado, tentando extrair uma quadratura do círculo pela via dialética, tampouco devemos excluir a voz do criador, sob pena de abandonar uma percepção de lugar privilegiado do ponto de vista da consciência de projeto e da intencionalidade. Independentemente da fala autoral, é notável o hermetismo barroco da poesia suassuniana, seu corte duro e clássico, sua predileção pelas formas fixas como o soneto ou a ode, além do diálogo evidente com Dante ou Fernando Pessoa. Tudo isso – associado aos temas e a algumas formas da tradição popular ibérica e nordestina – já é marca seminal do pensamento de armorialidade que Ariano

vislumbrou desde o contato com a poesia de Federico García Lorca, em 1946.

Ariano publica seu primeiro poema em 1945, sob influência literária de Keats, Donne, Shelley, tomando a natureza por figura amorosa e digna de intensa contemplação. Dante e Camões, leituras frequentes na juventude, também se fazem marcas no texto poético do autor de *O Auto da Compadecida*. É, contudo, com a leitura de Lorca que o seu verso ganhará a força, a segurança que hoje guarda. A partir de então, o autor pôde verificar a possibilidade de um escritor erudito fundir a cultura popular (no caso, o romancero ibérico) ao seu projeto estético. Com o Teatro de Estudantes de Pernambuco (TEP), o estudo das tradições populares será constante e resultará no Manifesto Armorial, em 1970.

Na sua poesia, o uso da rima toante, das sextilhas como estrutura estrófica e das redondilhas como esquema métrico vêm caracterizar a herança dos cantadores, a cujos embates assistiu *in loco*. Herança, aliás, que também se verifica na escolha de formas fixas específicas do repente, como o martelo gabinete e o martelo agalopado. Os temas, os motivos e a comunicação entre os registros popular e erudito das criações dramáticas e narrativas são extraídos de sua composição lírica, dando gênese a uma espessa teia intratextual no seu trabalho de artífice linguístico.²

Antes de trazer mais próximos poemas da *Vida-Nova Brasileira*, o texto “Beira-Mar”, também presente na primeira parte da coletânea elaborada por Newton Jr., abriga alguns elementos

² No que se refere ao trânsito de registros na obra do autor, basta lembrar que seu teatro traz as marcas de Ibsen, Anouilh ou Molière, e que um texto como *Fernando e Isaura* apresenta indisfarçável matriz do *Tristan et Iseut*, de Bérroul ou Bédier.

importantes para a compreensão da técnica e da base de motivos suassunianos, além, naturalmente, de guardar elevada fatura estética:

Na Praia silenciosa
a noite cavalga o vento.
Ouvem-se apenas as Ondas
num suave marulhar.
Por que a lua é tão vermelha?
A Morte canta cantigas,
sangue rebrilha na Lua,
Água e Aço à beira-mar.

E, de repente, na noite,
soa um Gemido esquisito,
Um soluço de Agonia,
Um desespero, um Crispar.
E Marrãs de cabras brancas,
seguidas de Bodes pretos,
irrompem na branca Areia,
galopando à beira-mar.

Ressoa por toda a Praia
um Fungar, um esfregado.
Goteja Sangue vermelho
o avermelhado Luar.
E os bodes, soltos, fuçando,
gemendo lubricamente,
correm seu louco Desejo
em galope à beira-mar.

Um Mar de sangue e de morte
rugia sob o Luar.
As estrelas mergulharam

como Espadas sobre o Mar.
E as marrãs, à luz de Fogo,
entregando-se na areia,
já se deixam tornar Cabras,
pela praia, à Beira-Mar.

Mas já surge a Madrugada:
o sangue se tornou Prata,
que se reflete nas ondas,
em Renda fina, a brilhar.
E as Cabras recém-feridas
não sabem que tudo muda:
galopam Sangue e desgraça
pela praia, à beira-mar.

E, de repente, o silêncio.
Apenas, na madrugada
que a lua prateia toda,
as Folhas, no seu Arfar.
Que se passou lá na praia?
Já não se ouve o Galope
dos Negros bodes selvagens:
há silêncio à beira-mar.

(1999, 35-6)

Temos aqui um poema com traços claros do repente nordestino, mais especificamente o galope à beira-mar, de autoria do cearense José Pretinho. Essa forma fixa é caracterizada pelo verso hendecassílabo organizado em décimas, com rimas no modelo ABBAACDDC, finalizando pela palavra “mar” e, de preferência, pela expressão “galope à beira-mar”. No poema de Ariano, a redondilha maior toma a vez do verso de onze sílabas, a décima é substituída pela oitava e as rimas já não são cruzadas, como na forma fixa

original. Ou seja, o empréstimo que Suassuna faz do cancionero popular e de seus modelos é enriquecido por uma marca individual, por uma refração das águas primordiais.

A aura de cópula que envolve o texto é tratada sugestiva e ambigualmente, como exige toda cifragem poética bem-sucedida. O próprio refrão, marcado pela palavra “galope”, redimensiona tal atmosfera, apenas sinalizando os movimentos eróticos dos casais. Num alargamento semântico que a poesia pede, os usos literal e metafórico dos nomes “bodes” e “cabras” vacilam. Aqui, a nomenclatura popular, com ênfase de uso no Nordeste, para os rapazes e as moças púberes disponíveis para o acasalamento (bode novo e cabritinhas serelepes), é retomada num salto simbólico. Contudo, durante todo o texto Suassuna lança mão de recursos refinados para fazer suas imagens vivas, plásticas, palpáveis, como fotografias homéricas similares às de cenas como o devorar dos amigos de Ulisses pelo Ciclope “Ninguém”. De maneira semelhante, a realização da isomorfia significante/referente revela um acuro estético por parte do poeta. O refrão, que surge, desaparece e retorna repetitivamente com a rima monocórdia, sugere o movimento ondulatório de ir-e-vir das ondas, o “suave marulhar”. Tais observações apontam, em sua poesia, a fusão de modelos, já na década de 40, que o projeto armorial irá consolidar trinta anos mais tarde.

É, contudo, com os poemas da *Vida-Nova Brasileira*, escritos na década de 70, que a concepção armorial vem florescer em sua plenitude. A poesia suassuniana acolhe três temas fundamentais (mas não únicos), como bem aponta Newton Jr.: o pai (cifrado na esfera da morte), o exílio (a solidão essencial do ser, o deslocamento físico presente em sua biografia, a condição inelutável da poesia – exilada da linguagem e da percepção triviais) e o

reino. Também nesse corpo de poemas essas marcas se farão mais notáveis. Segue o texto que abre a mencionada coletânea:

NASCIMENTO – O Exílio

Aqui, o Corvo azul da Suspeição
Apodrece nas Frutas violetas,
E a Febre escusa, a Rosa da infecção,
Canta aos Tigres de verde e malhas pretas.

Lá, no pelo de cobre do Alazão,
O Bilro de ouro fia a Lã vermelha.
Um Pio de metal é o Gavião
E suave é o focinho das Ovelhas.

Aqui, o Lodo mancha o Gato Pardo:
A Lua esverdeada sai do Manguê
E apodrece, no medo, o Desbarato.

Lá, é fogo e limalha a Estrela esparsa:
O Sol da morte luz no sol do Sangue,
Mas cresce a Solidão e sonha a Garça.

(1999, 165-6)

Em primeiro lugar, a ideia de arte total, defendida oficialmente por Ariano Suassuna, em 1970 é largamente contemplada. Os poemas foram escritos à mão, em letra cursiva e com desenhos que representam as personagens evocadas pelos textos. É uma arte que Ariano desenvolveu e batizou de iluminogravuras – em clara menção às iluminuras medievais – e dialogal por essência (em que desenho, pintura e literatura convivem). Outra relação inter-semiótica ocorrerá por ocasião do lançamento do já referido CD, *A poesia viva de Ariano Suassuna*. Os poemas, recitados pelo próprio

autor, receberão a música armorial de Antônio Madureira, para os sublinhar. Esse modelo nos faz recordar o projeto de arte que os gregos cultuavam, segundo o qual a poesia, a música e a dança formavam um complexo semiótico indissolúvel. Além do encontro de linguagens artísticas, formando uma Babel feliz, outros discursos vão adensar o coro das realizações suassunianas, a partir da poesia. Em *A Farsa da boa Preguiça*, por exemplo, o texto é elaborado em versos (ao modo de Edmond Rostand) seguindo os modelos dos folhetos de cordel e, no romance armorial *A Pedra do Reino*, uma estrofe do poema “Os Guabirabas”, de autoria do próprio Ariano, figura como pertencente ao *Romance de Cirino da Guabiraba*, lido em voz alta por Quaderna. Em outro momento de *A Pedra do Reino*, Clemente ridiculariza a Samuel pelo poema de pouquíssimo fôlego que este produziu. Questões angulares da crítica literária daquele momento (poema conciso *versus* veio épico) figuram na boca das personagens de modo que o traço cômico continue surtindo efeito. Em outros termos, Suassuna expõe de forma exemplar a teoria da plurivocalidade bakhtiniana, fundada sobre a escrita de Fiódor Dostoiévski. É preciso perceber, entretanto, que mesmo a inclusão do discurso da crítica literária na fabulação romanesca do autor se dá pela âncora de uma composição em versos.

O cruzamento das referências popular e erudita, por outro lado, ocorre em dobras complexas. A frequência das letras maiúsculas encabeçando substantivos, por exemplo, é um legado dos folhetos de cordel. Do mesmo modo, o léxico compõe a paisagem típica do mundo rural, como o alazão, o gavião e as ovelhas. A rima toante, do romancelheiro ibérico e popular, vem carregar as tintas do registro. Entretanto, o poema traz a forma fixa do soneto em decassílabos herméticos, com recuperação temática do exílio

gonçalvino, sugerido no jogo dos elementos dêiticos e enfatizado pelo subtítulo (a referência a Gonçalves Dias, aliás, não é gratuita, já que os românticos também tinham como propósito a nacionalização e a remedievalização). Dessa vez, contudo, ao contrário da canção romântica, o espaço verde é justamente o lugar do exílio. O sertão é duro, metálico (pelo de cobre, bilro de ouro, pio de metal), mas é onde o afeto das recordações do eu-lírico repousa. Aliás, a afeição também é apontada em imagens de suavidade: a maciez do alazão, a lã vermelha, o focinho das ovelhas. A heráldica suassuniana, suas imagens fechadas, suas sonoridades sombrias – como as vislumbradas na primeira estrofe – solicitam uma atenção especial. O poema, já no estrato verbal, dialoga com a pintura ao modo horaciano, como dissemos no início. As tonalidades a que o texto faz menção (corvo azul, frutas violetas, tigres de verde e malhas pretas), associadas ao cenário de lodo de *aqui*, contrastam na própria fonética (sons em *u*, *o* e *e* fechados) com a solaridade sertaneja do *lá* (tônicas em *a* indicando a luminosidade, a abertura, a alegria). O olhar biográfico também poderá captar indícios do pai assassinado e da partida forçada, findo o episódio.

Mas a *Vida-Nova Brasileira* apresenta outros aspectos fundamentais. A fatura barroca do texto, seu hermetismo simbólico, a contrição da alma do eu-lírico, elementos observados, por exemplo, no poema *A Mulher e o Reino*. Além da relação transtextual óbvia com Dante Alighieri e sua *Vida Nova* italiana (a qual aparece com os textos em prosa ilustrando os poemas), os escritores Camões e seu barroquismo *avant la lettre*, Góngora, Quevedo, podem ecoar na linguagem suassuniana. Leia-se o soneto, como *exhibit*:

A MULHER E O REINO

Com tema do Barroco brasileiro

Ó Romã do pomar, relva, esmeralda,
olhos de Ouro e de azul, minha Alazã!
Ária em cordas do Sol, fruto de prata,
meu chão e meu anel, Céu da manhã!

Ó meu sono, meu sangue, dom, coragem,
Água das pedras, rosa e belvedere!
Meu candeeiro aceso da Miragem,
Meu mito e meu poder – minha Mulher!

Diz-se que tudo passa e o Tempo duro
tudo esfarela: o Sangue há de morrer!
Mas quando a luz me diz que esse Ouro puro

se acaba por finir e corromper,
Meu sangue ferve contra a vão Razão
E pulsa seu Amor na escuridão!

(1999, 172)

A própria referência do subtítulo é autoexplicativa. Mas a dubiedade da amada, ao mesmo tempo guia espiritual (similar a Beatriz) e carnalização animal verificada no epíteto de alazã, é sinal da complexidade incorporada pela percepção barroca da existência. Impossível não lembrar a imagem da árvore, elaborada por Octavio Paz, em *A dupla chama: amor e erotismo*. Ela sonha alturas celestes, mas é na terra que procura nutrir-se. O atrito entre o desejo de eternidade e a compreensão racional de finitude, patente no soneto de Ariano, constitui um dos *topoi* da literatura barroca *avant la lettre* (Ronsard, Shakespeare ou Camões, para ficar com três nomes

representativos) até a poesia de extração setecentista, como a dos modernos Alejo Carpentier e Lezama Lima. A própria indicação da obra-prima *Ária da Corda Sol*, de J.S. Bach, no terceiro verso da primeira estrofe, reforça o diálogo temático-estilístico do texto.

Em suma, o florilégio do autor finda por revelar uma manutenção de tais elementos, em maior ou menor amplitude. Os poemas trazidos à mostra são um fractal, metonímia do que Ariano Suassuna desenvolveu em sua lírica escritura: cadinho, mescla de mananciais em que se alimenta. E dificilmente, na história da literatura, a teoria foi tão exemplarmente representada pela arte do escritor que a incorpora.

Referências

- SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. “O decifrador de brasilidades”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira: Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, nº 10, 2000.
- SUASSUNA, Ariano. *Poemas*. Seleção, organização e notas de Carlos Newton Jr. Recife: EdUFPE, 1999.
- _____. *Almanaque Armorial*. Seleção, organização e prefácio de Carlos Newton Jr. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2000.
- NEWTON JR., Carlos. *O Pai, o Exílio e o Reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna*. Recife: EdUFPE, 1999.

Manoel de Barros e o gorjeio azul da palavra pousada na infância: o transver em *Menino do mato*

Rafael Mendes*

Mesmo que o ser biológico Manoel de Barros esteja completando seus 95 anos de idade, o poeta Manoel de Barros ainda é uma criança, vivendo sua “terceira infância”, como prefere nomear esta fase de sua vida. A temática da infância, de fato, permeia toda sua obra. A partir disso é que se pode afirmar que sua palavra poética está “pousada na infância”. Essa palavra, o canto do poeta, se transmuta no gorjeio azul de um pássaro, uma das imagens recorrentes em sua obra, de maneira a mesclar e confundir natureza e poesia com sinestésias plenamente sensíveis e visíveis, ainda que logicamente inexplicáveis. Em *Menino do mato* (2010), seu livro mais recente, esses fatores se evidenciam por intermédio da concentração poética no menino e na sua perspectiva imaginativa – o seu transver o mundo.

Manoel de Barros, naturalmente, não é o primeiro nem o último poeta a abordar a temática da infância, mas talvez nenhum outro o tenha feito com tamanha profundidade. Brincadeiras à parte acerca da idade de Manoel de Barros, ele, de fato, se mantém infante, e o faz por meio da poesia, na medida em que o eu-lírico, em sua obra, assume uma perspectiva inocente e lúdica típica da

* Graduado em Letras (UFRJ).

infância – inclusive quando trata de assuntos ditos “adultos”; o poeta pode não ser, mas o eu-lírico Manoel de Barros é definitivamente uma criança.

A tradição literária, ao tratar da temática da infância, geralmente assume uma postura melancólica de perda, sobretudo a tradição romântica. Apresenta, portanto, uma mundividência pueril pautada na memória que carrega o peso de um saudosismo deseioso de retorno e estagnação no passado. A título de exemplificação, segue abaixo a primeira estrofe do conhecido poema “Meus oito anos”, do poeta Casimiro de Abreu:

Oh! Que saudades que tenho
Da aurora da minha vida,
Da minha infância querida
Que os anos não trazem mais!
Que amor, que sonhos, que flores,
Naquelas tardes fagueiras
À sombra das bananeiras,
Debaixo dos laranjais!

Em oposição a essa perspectiva, em Manoel de Barros, não se pode sequer falar em retorno à infância, tendo em vista que esta permanece sempre presente. O poeta apresenta o que se prefere aqui nomear como uma mundivivência pueril, sendo esta pautada na experienciação e nas sensações dinâmicas do mundo por meio dessa vivência da criança, que se transmutam em palavras, em versos e se confundem com elementos da natureza: “Lugar mais bonito de um passarinho ficar é a palavra. Nas minhas palavras ainda vivíamos meninos do mato, um tonto e mim” (2010, 452).

Manoel apresenta, dessa maneira, uma diferença sutil e expressiva em relação à tradição literária no que tange à representação da infância, distanciando-se do peso daquela reflexão memorialística melancólica em prol da leveza de um pássaro pousado; seu pássaro é sua palavra poética, que, em vez de desejar a estagnação, prefere o dinamismo sensorial; por isso, está apenas pousada. Corroborando esse prevalecer do sensorial sobre o memorialístico em sua poética, Manoel afirma: “escrevo com o corpo”, “não dá pra tomar distância de julgador. [...] Eu só tenho meus versos e a incerteza” (1990, 313-4).

Ao expor sua “poética do corpo”, Manoel de Barros coloca uma questão ainda hoje inovadora em termos de recepção de poesia, além da própria produção: o usufruto do corpo e da sensibilidade como ferramentas de entendimento da matéria poética em lugar da inteligência e do espírito racional. Segundo ele, “poesia não é para compreender, mas para incorporar”. O poeta justifica essa máxima com exemplos práticos:

Não há de ser com a razão, mas com a inocência animal que se enfrenta um poema. A lascívia é vermelha, o desejo arde, o perfume excita. Tem que se compreender isso? Ou apenas sentir? Poeta não é necessariamente um intelectual; mas é necessariamente um sensual (p. 316).

Esse aspecto sensual da poesia, associado à imaginação, resultará no que Manoel de Barros chama de “transver”. Para ele, “arte não tem pensa: / O olho vê, a lembrança revê, a imaginação transvê. / É preciso transver o mundo” (2010, 350). O ordinário do mundo ascende assim ao extraordinário, como os lixos, as latas, as aves, os mijos e caramujos que povoam com alta recorrência a poesia de Manoel de Barros.

Ao se refutar o império do entendimento racional enquanto se eleva o sensorial e a imaginação, o próprio significar da poesia torna-se hermeneuticamente coadjuvante; o que importa não é mais o “informar”, equivalente, aqui, a um “enformar”, mas o “sensibilizar”. Manoel chega a afirmar que “para cantar é preciso perder o interesse de informar” (p. 458): “a palavra não precisa significar – é só entoar” (p. 458). Para que isso ocorra, deve-se buscar o aprendizado do desaprendimento, que reflete o desprendimento do aprendizado. Afinal, para conseguir “transver o mundo”, é preciso desaprender a vê-lo; aprender “ignorâncias” e então reconhecê-las como forma de conhecimento do mundo para desenvolver “olhos de descobrir” – os olhos típicos da criança.

Em consonância com essa perspectiva, o ensaísta Elton Luiz Leite de Souza apresenta o caso peculiar do pintor suíço Paul Klee, que produziu no princípio do século XX sob influência de diversos movimentos artísticos de vanguarda, tais como o expressionismo, o cubismo e o surrealismo. Diante de uma sensação de mecanização de sua arte devido ao seu profundo aprimoramento no decorrer dos anos, o caráter revolucionário de Paul Klee provocou-lhe o desejo de renovar-se de alguma maneira e encontrou-se no desaprender. Então “ele passa a desenhar com a mão esquerda. O artista descobriu-se novamente criança nesta mão” (Souza: 2010, 65). Segundo Elton, Paul Klee teria inspirado Manoel de Barros em suas ignorâncias e criancices de palavras.

Tomando imaginação, sensibilidade e curiosidade como virtudes essenciais à metafísica e à poesia, a criança assume grande importância para estas, legitimando a escolha do título *Menino do mato* e toda sua estruturação.

A obra compõe-se de poemas sem títulos – são apenas numerados – e se divide em duas partes, sendo a primeira denomi-

nada “Menino do mato”, como o próprio livro. Essa parte traz uma epígrafe atribuída ao filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard – e aqui se diz “atribuída” devido a outra “criancice” assumida de Manoel: a de forjar argumentos de autoridade, segundo o próprio, para dotar suas falas de credibilidade. Kierkegaard teria afirmado que “o homem seria metafisicamente grande se a criança fosse seu mestre” (Barros: 2010, 449); essa máxima reflete tão impecavelmente as ideias de Manoel aqui expostas que poderia, de fato, ter sido cunhada por ele; a criança, dotada de todas aquelas virtudes, é o mestre ideal do homem, pois só ela sabe, categoricamente, transver; “porque a gente também sabia que só os absurdos / enriquecem a poesia” (p. 450), diz o menino.

Essa primeira parte do livro cumpriria a função de apresentação do mestre, com poemas relativamente longos e que trazem diversas experiências de criatividade poética engendradas por meninos que vivem num ambiente rural, meninos do mato: “ali a gente brincava de brincar com palavras / Tipo assim: hoje eu vi uma formiga ajoelhada na pedra!” (p. 449); “[...] eu hoje vi um / sapo com olhar de árvore” (p. 450); “eu queria pegar na bunda do vento” (p. 451); “[...] eu via a manhã / pousada sobre uma lata que nem um passarinho no / abandono de uma casa” (p. 452); “eu queria pegar com as mãos no corpo da manhã” (p. 353); “[...] eu vi um urubu dejetar nas vestes da manhã” (p. 453). E os poemas se desenvolvem todos a partir de imagens do absurdo como essas, em que se vê o que não existe no mundo palpável ou em que se apalpa o que não existe enquanto matéria física.

O *status* de mestre do menino se torna mais evidente quando os poemas dão voz aos adultos: estes apenas conseguem ver o mundo e nada além disso, como no caso da “bunda do ven-

to”, em que “o pai disse que vento não tem bunda. / Pelo que ficamos frustrados” (p. 451). A repetição de reações como essa reforça o papel de aprendiz a que o adulto está relegado sem nem mesmo saber. Em vários poemas dessa parte, aparece o mesmo verso, uma fala atribuída à mãe do menino: “Já vem você com suas visões!” (p. 449).

Os poemas, muitos de caráter narrativo, ainda que descompromissados com a noção de enredo lógico, são protagonizados por duas crianças: o eu-lírico que transparece na primeira pessoa e Bernardo, cruzando-se poesia e dados biográficos do poeta, que teve uma infância realmente campesina e um amigo chamado Bernardo. Este último é o mestre por excelência. Tanto sua versão literária quanto sua versão real mantêm relações estreitíssimas com a natureza, a ponto de se dizer que “uma árvore progredia em ser Bernardo” (p. 453), pois “ele fazia parte da natureza como um rio faz, como / um sapo faz, como o ocaso faz” (p. 451), enquanto Manoel de Barros afirma recorrentemente em seus poemas que o homem deve buscar dotar-se de características de árvore. A identificação plena de Bernardo com a natureza faz dele o menino do mato exemplar, aquele que mantém tanto domínio sobre ela que seu poder transcende e se eleva ao fantástico através de um simples ato de fala:

Na beira da noite a gente estava sem rumo.
Bernardo apareceu e disse que vento é cavalo.
Então montamos na garupa do vento e logo chegamos
em casa. (p. 455)

Não é por acaso, evidentemente, que o mestre não é qualquer menino, mas o menino do mato, pois mesmo o professor pre-

cisa ter sido aluno um dia. Logo, o mestre precisa de um mestre, e o do menino é a natureza, é o ambiente sensual e dinâmico com o qual ele pode interagir. Daí a recorrência dos pássaros, das árvores, dos caracóis, do sol, dos ventos nessa sabedoria de menino que transborda nas palavras, subvertendo a lógica e a gramática, “molecando o idioma para que não morra de clichês” (Barros: 1990, 312), tornando a poesia o gorjeio da palavra: “a maneira de dar canto às palavras o menino aprendeu com os passarinhos” (Barros: 2010, 459).

O menino como discípulo será apresentado na segunda parte de *Menino do mato*, denominada “Caderno de aprendiz” e introduzida por uma epígrafe atribuída ao poeta Oswald de Andrade, que é, enquanto representante da primeira fase do movimento modernista brasileiro, um dos aprendizes adultos mais empenhados em “molecar o idioma” e dos que mais se aproximam do transver: “Poesia é a descoberta das coisas que eu nunca vi” (p. 457).

Focalizando o menino discípulo e seu aprendizado, essa parte consta de poemas mais numerosos que a primeira, porém mais curtos, a maioria resumindo-se a um verso: passagens breves como anotações de um estudante.

O poema que se destaca, entretanto, é justamente um dos mais longos, o último do livro; antiteticamente, nele se lê, no primeiro verso, “*O primeiro poema:*”, anunciando a narrativa do mito genesíaco manuelístico do aprendizado do menino do mato com um de seus maiores mestres – o pássaro – e de uma das suas principais lições – a maleabilidade e a conseqüente interpenetração das fronteiras entre os sentidos e as sensações do mundo: aquela que resulta na descoberta de que o gorjeio da palavra, mais do que agudo ou grave, alto ou baixo, pode ser azul – um azul transvisível aos ouvidos.

O primeiro poema:

O menino foi andando na beira do rio
e achou uma voz sem boca.

A voz era azul.

Difícil foi achar a boca que falasse azul.

Tinha um índio terena que diz-que
falava azul.

Mas ele morava longe.

Era na beira de um rio que era longe.

Mas o índio só aparecia de tarde.

O menino achou o índio e a boca era bem normal.

Só que o índio usava um apito de
chamar perdiz que dava um canto
azul.

Era que a perdiz atendia ao chamado

Pela cor e não pelo canto.

A perdiz atendia pelo azul.

(2010, 466)

Referências

- ABREU, Casimiro José Marques de. *As primaveras*. São Paulo: Martins e Instituto Nacional do Livro, 1972.
- BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- BARROS, Martha. “Com o poeta Manoel de Barros”. In: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- CEZAR, Pedro. *Só dez por cento é mentira*. 2010. (documentário)
- SOUZA, Elton Luiz Leite de. *Manoel de Barros: a poética do deslimite*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

ENSAIOS

REFLEXÕES DE FÔLEGO

De cidade e de “cavalos”: notas sobre a São Paulo de Luiz Ruffato

Angela M. S. M. Taddei*

“Parto da tese de que a vida e a cultura de uma cidade cristalizam-se em toda sua vivacidade e riqueza nas obras literárias, que contribuem para preservar a especificidade e singularidade de uma época”.

(Barbara Freitag: 1997, 91-2)

“Mas nós sabemos que, embora filha do mundo, a obra é um mundo, e que convém antes de tudo pesquisar nela mesma as razões que a sustentam”.

(Antonio Candido: 2004, 105)

No século XIX os vínculos entre cidade e literatura tornaram-se mais estreitos, com o advento de uma nova temática: as grandes cidades, seus muitos habitantes, as multidões e os sentimentos de fascínio e perigo que rondam a experiência urbana.

Uma primeira vaga de urbanização fez crescer espetacularmente as populações de Londres, Paris e Berlim, para ficarmos apenas com exemplos europeus. A migração de grandes contingentes humanos das zonas rurais em busca de melhores oportunidades de trabalho nas indústrias prosseguiu em marcha irreversível (Mingione: 1996).

*Doutoranda em Ciências Sociais (UERJ).

Por conseguinte, a vida social nas cidades alterou-se radicalmente: não mais a organização social dos tempos pré-industriais, cognominada por Ferdinand Tönnies (1957) de comunidade (*Gemeinschaft*), em que indivíduos ligados por laços de sangue, amizade e vizinhança se assistiam entre si e as relações sociais se faziam mais íntimas e mais permanentes; ao revés, um ajuntamento mais amplo, a sociedade (*Gesellschaft*), formado por grupos heterogêneos convivendo em um mesmo espaço e caracterizado pela progressiva perda de solidariedade entre seus pares. Assim formulada, a sociedade urbana é marcada por relações sociais fundadas na impessoalidade, no anonimato e no contratualismo.

Corroborando a aridez social do *modus vivendi* citadino, Simmel identifica, em 1903, em texto já tornado clássico, a “intensificação da vida nervosa” (2005, 577) a que estão expostos os habitantes das grandes cidades, reféns da multiplicidade de estímulos mutantes e ininterruptos que os convocam e os afetam. Em oposição a esse estado de alerta permanente, os cidadãos desenvolvem uma atitude *blasée*, uma indiferença por coisas e homens que só se transforma quando alimentada por interesses próprios, num ritmo de vida pautado pela objetividade e a racionalidade.

Passado mais de um século da observação de Simmel, indiferença, reserva e aversão nos encontros sociais ganharam formas exacerbadas no repertório das metrópoles, megacidades e megalópoles de todo o mundo. E é justamente sobre a representação literária de uma megalópole tão perto de nós – a São Paulo contemporânea – que versará o texto que ora se inicia, tendo como *corpus* o romance *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, publicado em 2001.

Nosso itinerário de enunciação terá como ponto de partida a noção de cidade, a falácia do projeto iluminista de progresso e

algumas metáforas que procuram dar conta da especificidade do espaço urbano.

Num segundo deslocamento, apresentaremos uma contextualização que se desdobrará em uma breve notícia sobre o autor e sobre a fortuna crítica de sua obra. Também delinearemos as bases da poética pós-moderna que testemunhou a emergência de *Eles eram muitos cavalos*.

O passo seguinte será a análise do romance. Abordaremos sua estrutura narrativa, a heterogeneidade de seus personagens e o dialogismo de seus discursos. Destacaremos, ainda, o trabalho do leitor que a obra prevê e demanda.

Finalmente, buscaremos contrastar os enunciados de Freitag e Candido selecionados como epígrafes desta excursão urbana: em que medida o romance de Ruffatto é documento do nosso hoje? Ou, dito de outro modo: quanto de imaginação é preciso para urdir o romance de uma megalópole?

Da cidade

“Alguma coisa acontece no meu coração
Que só quando cruza a Ipiranga e a Avenida São João
É que quando eu cheguei por aqui eu nada entendi
Da dura poesia concreta de tuas esquinas
Da deselegância discreta de tuas meninas”.

(Caetano Veloso, “Sampa”, 1972)

“Aglomeración humana de certa importância, localizada numa área geográfica circunscrita e que tem numerosas casas, próximas entre si, destinadas à moradia e/ou a atividades culturais, mercantis, industriais, financeiras e a outras não relacionadas com a exploração direta do solo”.

(Houaiss & Villar: 2001, 714)

Assim um dicionário de uso geral arrola a primeira acepção do verbete *cidade*. Para além dessa definição asséptica, houve um tempo na tradição ocidental em que a cidade era vinculada à noção de participação política – a *polis* grega –, sinônimo de liberdade, virtude, expansão dos negócios, das oportunidades de estudo e de trabalho, progresso material e espiritual (Pechman: 2002). Se a etimologia latina de *cidade* é comum ao radical de *civilização*, na vertente grega, no entanto, *polis* e *polícia* pertencem à mesma família etimológica, sem partilharem, no senso comum, do mesmo campo semântico.

Nesse sentido, em contraponto à cidade moderna, de economia capitalista, que se ergue a partir da Revolução Industrial sob a égide do progresso e da técnica, prolifera em tempos pós-modernos um ajuntamento humano que se complexifica no crescimento acelerado da população, na demanda por novos postos de trabalho e serviços essenciais, no recrudescimento de problemas sociais como o desemprego, a marginalidade, a violência. A polícia age na *polis*.

Não por acaso, no século XIX as representações literárias das grandes cidades europeias como Paris e Londres – tais como são retratadas por Eugène Sue (1842), Charles Baudelaire (1961) e Edgar Allan Poe (1986) – sublinham seus mistérios e perigos, acobertados pelos labirintos, becos e covis de suas cartografias.

Se em países há muito industrializados as megacidades deflagram problemas e desafiam as soluções propostas, o que dizer das nossas cidades latino-americanas, onde o processo de industrialização se fez tardiamente e os níveis de desigualdade social são conspícuos?

Nesse contexto, São Paulo – mais de 10 milhões de habitantes distribuídos por aproximadamente 1.500 quilômetros qua-

drados – declina sua identidade no superlativo. Cidade do trabalho, dos negócios, do lucro e do luxo, é a maior aglomeração urbana do país e do hemisfério sul, principal centro financeiro, empresarial e mercantil da América Latina. Sua frota automotiva corresponde a um quarto dos automóveis existentes no país. É a segunda cidade do mundo em número de helicópteros (www.prefeitura.sp.gov.br). Toda essa pujança do ter, do empreender e consumir em escalas mega e macro têm, como contrapartida, os números do desemprego e subemprego que atingem 17% da população economicamente ativa. E ainda nem mencionamos o milhão de moradores que vivem – ou sobrevivem – na periferia, em unidades habitacionais improvisadas. Megacidade, megaproblemas...

Convoquemos agora Italo Calvino (1990), que pensou o binômio espaço urbano/população nas metáforas do cristal e da chama, sintetizadoras do embate que se trava cotidianamente no espaço da cidade, qualquer cidade. A chama – em seu constante movimento, jamais uniforme, jamais previsível – se aproxima da tessitura intrincada que são os atos e gestos humanos circunscritos à geografia da cidade: formas que se expandem e se contraem no calor da necessidade, no imprevisto do desejo. O cristal, por outro lado, diz respeito ao aspecto geometrizar do espaço urbano, à funcionalidade de sua arquitetura, à racionalidade de suas rotas e fluxos, à tentativa vã, ainda que renovada, de planejar roteiros, delimitar fronteiras, conter volteios, desvios e atalhos.

Cristal e chama, a cidade é também discurso, no dizer de Barthes (1987): passível de ser lida, interpretada e continuamente reescrita por seus moradores, migrantes e imigrantes, narradores e narratários. Enquanto discurso, ela articula sistemas de signos de natureza vária: além da materialidade linguística dos enunciados

que a exaltam ou execram, os acidentes geográficos que singularizam a paisagem; a maior ou menor luminosidade do sol; a pedra e o bronze dos monumentos; os estilos heterodoxos de sua arquitetura; pontes e viadutos, mas também cores, perfumes e sabores; nomes de ruas, praças e bairros.

Os versos de Caetano Veloso, forasteiro e poeta, sinalizam o estranhamento diante de uma cidade cosmopolita e inóspita cujos signos só se decifram depois de algumas tentativas de leitura.

Contextualizando

Luiz Ruffato nasceu em Cataguases, Minas Gerais, em 1961. Graduou-se em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora e atuou como jornalista em São Paulo por pelo menos dez anos. Filho de um pipoqueiro e de uma lavadeira, exerceu inúmeras ocupações – de caixeiro a operário, de torneiro-mecânico a vendedor de livros e assessor de comunicação. Atualmente, dedica-se inteiramente à literatura, vivendo dos direitos autorais de sua obra e de conferências e palestras (www.revista.agulha.nom.br).

O romance *Eles eram muitos cavalos* recebeu o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) de melhor romance de 2001 e o Prêmio Machado de Assis de Narrativa da Fundação Biblioteca Nacional. Foi traduzido para o francês – *Tant et tant de chevaux* –, para o italiano – *Come tanti cavalli* –, e foi publicado ainda em Portugal.

Sérgio Sant’Anna, na orelha do livro (2007), e Regina Dalcagnè, em resenha para o suplemento Prosa e Verso de *O Globo* (2009), elencam os traços distintivos da escritura de Ruffato: seu foco preferencial são os personagens – muitos e múltiplos – que se

encontram e desencontram nas idas e vindas da megalópole. Há uma clara opção por narrar histórias da gente miúda, espaiada pelos mais díspares recantos da cidade, que se equilibra cotidianamente entre as enormes distâncias a percorrer, as muitas concessões a fazer e os tímidos sonhos a realizar: um emprego, um marido, um jantar; em suma, uma precária felicidade. Sant’Anna sublinha ainda a estrutura narrativa fragmentária – a meio caminho entre a coleção de narrativas curtas e a unicidade – do romance.

Além de destacarem o cunho social de que se reveste a obra ao representar com verossimilhança a heterogeneidade dos personagens que se movem no universo paulistano, ambos os analistas fazem referência à pesquisa de linguagem que a constitui: muitos estilos discursivos, muitos modos de descrever e narrar. A língua, menos estrutura e mais acontecimento, se dobra e desdobra, flexível, às necessidades de seus falantes.

Considerando-se o tempo de enunciação de *Eles eram muitos cavalos* – nosso hoje –, a fragmentação e a heterogeneidade, em que medida poderíamos chamá-lo de romance pós-moderno? Um sobrevoos na poética pós-moderna nos ajudará a decidir sobre este ponto.

De início, o conceito de pós-modernidade merece ser mais bem explicitado, já que muitas vezes é indistintamente substituído pelo seu correlato “pós-modernismo”. A confusão não é fortuita, como tentaremos demonstrar. Vejamos como.

Em primeiro lugar, as diferenças. Pós-modernismo refere-se, ao menos originalmente, a um movimento artístico, situado por Jameson (1993) no início dos anos 60 do século passado, que teria como *desiderato* a ruptura com a arquitetura moderna e, mais especificamente, com o chamado Estilo Internacional. Os volumes

retilíneos, os telhados planos e as cores neutras, percebidos como marcas do universalismo, do elitismo e do formalismo de uma razão pura, foram rejeitados e substituídos por ecos dos estilos do passado, arranjos arquitetônicos regionais e vernáculos (Pinkney: 1996). Paralelamente a uma tendência *retrô*, que retoma e ressignifica elementos pretéritos, há uma passagem do universal para o particular que, no âmbito da literatura, se traduz por uma proliferação de relatos do “eu”, de um modo de narrar fragmentário, por uma interpenetração de gêneros, por uma simultaneidade de entonações e discursos. Jameson acrescenta que as fronteiras da cultura “de elite” e da “baixa” cultura se indistinguem quando a produção artística incorpora os produtos da cultura de massa e da cultura popular.

A pós-modernidade, período histórico identificado com o nosso tempo, estaria ligada a um conjunto de fenômenos como a globalização da economia, o declínio do Estado-nação, as grandes migrações. Suas marcas seriam a transitoriedade, a fragmentação e a perda de significado do processo histórico. Alguns teóricos, no entanto, discordam da designação “pós-moderno” por entenderem que, embora a sociedade ocidental contemporânea se diferencie da de Marx ou Weber, seus princípios continuam vigendo na contemporaneidade (Kumar: 1996).

É inegável que há zonas de contato entre um e outro conceito, traços comuns como a fragmentação, a indefinição de gêneros, a hibridização de influências. De posse deste mapeamento, passemos à análise.

Da estrutura narrativa

Estamos diante de um romance cujas coordenadas de tempo e espaço são bem claras: o dia 9 de maio de 2000 na cidade de

São Paulo. Não por acaso, o primeiro de uma série de segmentos de discurso – chamemo-los assim, de modo bem generalista, pela diversidade mesma de sua tipologia – ostenta o número **1** e o título de **Cabeçalho**. Outras informações referenciais, como as condições meteorológicas da capital em rubrica jornalística (**2**) e a reprodução da vida do santo do dia (**3**) conferem ao relato o que Barthes (1964) chamou de *efeito do real* e preparam o leitor para mergulhar nas muitas ficções que compõem o panorama da megalópole. Panorama – diga-se desde logo – que, embora se aproprie de nomes de bairros, logradouros e ruas de São Paulo, privilegia as interações sociais e seus personagens – ou a chama, como vimos com Calvino, que palpita e crepita na vidas privadas e nas vias públicas da grande cidade.

Em 68 segmentos numerados – o último não tem numeração – percorrem-se os momentos da madrugada, manhã, tarde e noite do 9 de maio, enquanto os espaços urbanos da periferia, dos bairros e do centro – casa, apartamento, barraco, ônibus, automóvel, rua, rodovia, bar, restaurante, escola, hospital, supermercado, loja – são justapostos em ordem não linear. Esse ziguezague de espaços desarticulados simula uma certa sincronicidade dos acontecimentos, ainda que, em se tratando de discurso linguístico, o processo de enunciação demande necessariamente uma ordenação sucessiva: uma história, outra história e mais outra história... De todo modo, nenhuma dessas histórias conta a totalidade de uma vida, mas algum de seus fragmentos, muitas vezes iniciando-se *in medias res* e finalizando sem anunciar um fechamento.

Além da profusão de relatos ou instantâneos de vida que tecem a trama social da cidade, os segmentos são constituídos ainda por enunciados do cotidiano, rastros discursivos que circulam no espaço urbano e que, se a tradição fosse seguida, jamais seriam

alçados à instância de material literário: horóscopo, simpatias, um bilhete, orações, um cardápio, lista de profissões, uma carta, a enumeração dos livros de uma estante, correio sentimental, a descrição de uma copa, classificados de jornal, uma certidão de batismo.

Toda essa massa documental de importância questionável para os arquivos da História é intercalada de modo imprevisível nos fragmentos narrativos.

Dos personagens

A riqueza maior da obra, a nosso ver, reside na espantosa diversidade de personagens que aí se fazem representar: homens, mulheres, adolescentes, velhos e crianças; migrantes nordestinos, filhos de imigrantes, uma família judia, uma gaúcha, um índio, negros, mulatos e brancos; empregados e muitos desempregados; taxista, corretor da Bolsa, crianças em favela, meninos de rua, contínuo, vendedora, atriz, professores, jornalista, garotas de programa, médicos, zelador, moradores de rua, lutador de boxe, pastor evangélico, deputado, prefeito, advogada, psicanalista, traficante, batedor de carteira, faxineiros.

Personagens que, nas mais variadas posições da escalada social, diferenciam-se pelo ter, o desejo de ter, o ter tido, a abortada possibilidade de ter e ser.

Além das vinculações com o mundo do trabalho, do emprego, desemprego e subemprego, e de todos os arranjos e malabarismos em negócios lícitos e ilícitos, esses nossos “cavalos”¹ – para men-

¹ O texto original de Cecília Meireles, extraído do *Romanceiro da Inconfidência*, que abre o romance de Ruffato é: “Eles eram muitos cavalos, mas ninguém mais sabe os seus nomes, sua pelagem, sua origem...”.

cionarmos a citação de Cecília Meireles que Ruffatto parafraseia – são dissolvidos no anonimato da megalópole e aprendem por bem ou por mal a conviver com as suas vilanias.

A temática da cidade grande e seus excessos é aqui ilustrada por atos de violência inequívoca – invasões, tiroteios, assaltos, maus-tratos, assassinatos; por circunstâncias de extrema privação – crianças fora da escola, meninos e meninas ambulantes, prostituição infantil, bebê mordido por ratos; por extrapolações do sexo – *swing*, orgia, estupro, pedofilia; por dores de solidão – o desaparecimento da filha, a morte do amigo, a impotência da velhice, a saudade da mulher, a decadência da carreira, o suicídio do filho. Carências, vícios e umas poucas virtudes. Ciúmes, vingança, medo. E em meio a paixões e omissões, alguns laivos de ternura e alguns espasmos de solidariedade, como o cliente que encena com a garota de programa uma noite de princesa ou a amiga que maquia a colega morta, vítima da AIDS.

O último segmento – um diálogo entre um casal na cama que escuta alguém gemer à sua porta – é paradigmático da indiferença pelo outro que o viver em cidades engendra nestes tempos pós-modernos: “Vai... vira pro canto... vira pro canto e dorme... Amanhã... amanhã a gente vê... Amanhã a gente fica sabendo... Dorme... vai...” (Ruffatto: 2001, 158).

Nessa obra sem protagonistas – já que cada personagem aparece uma única vez –, o fio narrativo, contrariamente ao que ocorre no folhetim, não acompanha o destino de heróis ou vilões. Talvez por isso Sant’Anna considere que o personagem mais significativo do romance seja a cidade de São Paulo, solo comum aos dramas e tragédias desses nossos “cavalos”.

Dos discursos

Com uma narrativa fragmentária e personagens heterogêneos, os enunciados que vão se sucedendo na composição do mosaico urbano polimorfo recriam a palavra do outro em sua horizontalidade. Estamos longe do que Bakhtin (2000) apontou como o modo vertical, hierárquico, de narrar, herdeiro do sistema monológico e rígido dos gêneros clássicos consagrados, como a epopeia e a tragédia. Também não estamos lidando com um narrador que, além de expor os eventos, não se furta a avaliá-los, comentá-los ou criticá-los em tons que variam da moralidade de Alencar à ironia de Machado de Assis.

Cabe aqui mencionar o dialogismo, conceito-chave em Bakhtin, que toma como metáfora a alternância de turnos de falantes em situações de conversação face a face para compreendê-la como uma arena de troca entre um eu e um outro. A enunciação – palavra em ato – é formulada como o espaço em que vozes sociais se revelam e se confrontam em sua heterogeneidade. Esse confronto se dá sincrônica e diacronicamente, envolvendo não apenas o passado – a memória do já dito, dos sentidos cristalizados pela tradição – e o presente – o tempo da enunciação –, mas abrindo-se igualmente para o futuro, para as réplicas do devir. Isso significa que todo enunciado pressupõe o aporte dos enunciados que o precederam e solicita de seu(s) destinatário(s) uma réplica, uma reação/resposta mediata ou imediata. Não há sentido único ou concluído.

As vozes que atravessam o espaço narrativo de nosso romance – seja na forma de discurso direto, discurso indireto ou discurso indireto livre – vinculam-se, por sua vez, a diferentes pontos de vista, visões de mundo, escolhas ideológicas, numa plu-

ralidade de sotaques, entonações e sentidos que permeiam toda a narrativa.

Na senda do pluralismo, lembremos que as investigações bakhtinianas abarcam enunciados tão díspares quanto as conversas do dia a dia, as cartas íntimas, as biografias, os relatos de viagem. De modo análogo, Ruffatto se vale de um material discursivo diversificado que, além de incluir conversas, cartas e diálogos, abrange ecos da escrita jornalística, alusões às novas tecnologias – como a secretária eletrônica e a internet – e referências aos produtos da sociedade de consumo e da cultura popular. É dessa heterogeneidade que emerge o romance, tecido na hibridização das relações dialógicas, na fusão de dialetos e jargões.

Do exercício de ler

Para amantes do modelo clássico de narrativa, cujo enredo agencia sequências lógico-causais em um crescendo até chegar a um desenlace onde as tensões necessariamente se resolvem (Charaudeau & Maingueneau: 2004), a leitura de *Eles eram muitos cavalos* pode provocar algum desconforto. Não é possível prever o próximo segmento! E essa impressão de desordem, falta de lógica e deslocamento de perspectiva nos deixa em estado de alerta – ou “intensifica a vida nervosa”, para voltarmos à expressão que Simmel utilizou ao descrever o bombardeio de estímulos a que estamos sujeitos nas metrópoles.

Na verdade, narrar não se contém na sucessão de ações que se desenvolvem no tempo. Numa definição mais teleológica, Todorov sustenta que narrar seria “a tentativa de organizar o fluxo mutante dos acontecimentos da vida, puro caos, conferindo-lhes

um sentido, uma significação” (1970, 21). Contar histórias teria, assim, a função de tentar domesticar a irrupção do descontínuo, do acaso (Foucault: 1966).

Em Ruffato, ao contrário, descontinuidade e acaso fazem parte da formatação narrativa. E, embora o leitor possa percorrer o romance mais ou menos canonicamente – à procura de uma unidade suprassequencial ou contentando-se com os fragmentos *per se*, por exemplo –, esse caleidoscópio urbano demanda, por inusitado, um atento exercício de leitura: muitas idas e vindas, recuos e resumos, investimentos na memória, referência a normas e valores extraliterários. Em termos bakhtinianos, esse seria um enunciado capaz de deflagrar réplicas extremadas: repúdio, indiferença ou entusiasmo.

Se, como afirmam os teóricos da estética da recepção (Iser: 1999), todo texto, porque produto da linguagem, é incompleto, deixa lacunas, nós de significação que podem ser detectados ou ignorados, o que dizer de um texto que se escande em fragmentos, expõe pontas soltas e agrega documentos insuspeitados?

No trânsito das interpretações

“E quem vende outro sonho feliz de cidade
Aprende depressa a chamar-te de realidade
Porque és o avesso do avesso do avesso do avesso”.

(Caetano Veloso, “Sampa”, 1972)

Uma estrutura narrativa fragmentária, uma multiplicidade de personagens focalizados em momentos fortes de sua singularidade, hibridização de modos textuais, heterogeneidade de vozes, discursos e espaços dispersos no cenário proteiforme da metrópole

paulistana. Todas essas marcas que sublinhamos em nossa leitura de *Eles eram muitos cavalos* nos autorizam a classificá-lo como um romance pós-moderno.

No entanto, para além de qualquer taxionomia – recurso sobejamente utilizado na tradição do ensino literário – as obras de ficção – e, por conseguinte, também esta que vimos investigando – se abrem para uma pluralidade de interpretações.

Esse argumento, que a teoria bakhtiniana defere e a estética da recepção reforça, aponta para o fato de que os sentidos de uma obra não se limitam às idiossincrasias do autor; não se bastam nos graus maiores ou menores de coesão e coerência textuais; por outro lado, não se expandem indefinidamente segundo as fabulações do leitor.

Com efeito, os sentidos emergem na interação entre texto e leitor, no corpo a corpo entre as “instruções” que o texto agencia e as atualizações que a atividade do leitor constrói.

Desse modo, é bem possível abordar a literatura como documento de uma época, de uma estética, de uma mentalidade, como sugere Barbara Freitag.

E também é possível relativizar o caráter mimético do objeto literário e considerá-lo, como Antonio Candido, entre a referencialidade do mundo empírico e o imaginário da representação: um universo paralelo, com suas regularidades e coerções.

Próxima à concepção de Candido no que concerne à relação mundo real *versus* mundo representado, a posição de Bakhtin se afasta da teoria do espelhamento da realidade (Lukács *apud* Jauss, 1994), tão cara aos teóricos marxistas, os quais, no limite, enxergam as obras literárias como espaço de encenação da luta de classes. À metáfora do reflexo, de ambição mimética, Bakhtin con-

trapõe a imagem da refração: o vínculo entre sociedade e literatura (e escritura *tout court*, acrescentaríamos) implica o deslocamento, a deformação da realidade representada através das inevitáveis lentes da ideologia, da intrusão inescapável do imaginário.

Longe da idealização de uma *polis* democrática, da nostalgia de uma *Gemeinschaft* solidária, da celebração de uma *Gesellschaft* fascinante, do ufanismo de uma urbe progressista, a São Paulo de Ruffato é mais isolamento que sociabilidade, mais lixo que luxo, mais chama que cristal. Discurso descanonizado, imprevisível e mutante. Ou, nas palavras de Caetano Veloso, “o avesso do avesso do avesso”.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARTHES, Roland. “Semiologia e urbanismo”. In: *A aventura sociológica*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- _____. “L’effet de réel”. In: *Revue Communications*. Paris: École Pratique des Hautes Études – Centre d’Études de Communication de Masse; Seuil, nº 11, 1968, pp. 84-9.
- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1961.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo, Rio de Janeiro: Duas Cidades, Ouro sobre Azul, 2004.
- CHARAUDEAU, Patrick & MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário da análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.
- DALCASTAGNÈ, Regina. “Sem resgate ou redenção”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 abr. 2009. Prosa & Verso, p. 5.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
- FREITAG, Barbara. “Berlim: memória literária e futuro político”. In: SCHIAVO, Cléia & ZETTEL, Jayme (orgs.). *Memória, cidade e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1997.
- HOUAISS, Antônio & VILLAR, Mauro. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- JAMESON, Fredric. “O pós-modernismo e a sociedade de consumo”. In: KAPLAN, Ann (org.). *O mal-estar no pós-modernismo*:

- teorias e práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- KUMAR, Krishan. “Modernidade”. In: OUTHWAITE, William & BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento social do século XX*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- MINGIONE, Enzo. “Urbanização e urbanismo em países subdesenvolvidos”. In: OUTHWAITE, William & BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento social do século XX*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- PINKNEY, Tom. “Modernismo e pós-modernismo”. In: OUTHWAITE, William & BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento social do século XX*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- POE, Edgar Allan. *Os melhores contos de Edgard Allan Poe*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.
- RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- SANT’ANNA, Sérgio. “Orelha”. In: RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- SIMMEL, Georg. “As grandes cidades e a vida do espírito”. In: *Mana: Estudos de Antropologia Social*. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Rio de Janeiro, UFRJ, 11(2), pp. 577-91.
- SUE, Eugène. *Les Mystères de Paris*. Paris: Charles Gosselin, 1842.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo:

Perspectiva, 1970.

TÖNNIES, Ferdinand. *Communities and society*. East Lansing: The Michigan University Press, 1957.

VELOSO, Caetano. “Sampa”. Disponível em www.letras.terra.com.br. Acesso em 30 jan. 2010.

www.prefeitura.sp.gov.br. Acesso em 30 jan. 2010.

www.revista.agulha.nom.br. Acesso em 1 fev. 2010.

Poesia lírica contemporânea: possível diálogo entre Brasil e Portugal

Junior César Ferreira de Castro*

Na nova poesia ou poesia nova¹ a expressão “contemporaneidade” aparece relacionada de maneira significativa ao próprio tempo, marcado pelas transformações sociais, políticas, econômicas e culturais. Contudo, o que encontramos muitas vezes é mera alusão ao termo, sem uma reflexão profunda sobre o lugar do contemporâneo na poesia lírica. Mas o que vem a ser o contemporâneo? Para Agamben, “o poeta contemporâneo é aquele que mantém o olhar fixo no seu tempo para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (2009, 62), sustentando uma relação singular com o presente, distanciando-se dele para apontar diferenças, compreender as formas de ser e de estar no mundo.

Para entender a problemática da produção poética na contemporaneidade, é necessário iniciarmos este estudo no Modernismo e entendê-lo como um movimento de quebra, ruptura, destruição dos valores do passado, e que lutou pela estética do novo pelo novo. Dessa forma, podemos pensar em um diálogo entre obras mais recentes, das décadas de 60 a 90, bem como a multiplicidade de vozes inseridas nesse período. Para tanto, procuramos estabelecer alguns parâmetros críticos entre as produções poéticas do Brasil e de Portugal.

* Mestrando em Estudos Literários na Universidade Federal de Goiás (UFG).

¹ Expressão usada pelo poeta e crítico literário português Gastão Cruz (2003).

Desde a primeira fase do Modernismo brasileiro, também conhecido como fase heroica, se percebia a consolidação de uma literatura que negava os princípios parnasianos e simbolistas da arte pela arte e, assim, confirmava sua modernidade. Os traços mais distintivos da cena literária atual exigem do leitor um olhar oblíquo, que se volte ao passado, até os antecedentes das linguagens poéticas e suas matrizes históricas, para poder constituir um repertório de formas e expressões textuais que faça sobressair a identidade da poesia moderna.

O moderno, segundo Octavio Paz, “não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade”, ou ainda, “nem o moderno é a continuidade do passado no presente, nem o hoje é filho do ontem: são sua ruptura, sua negação” (1984, 18). Assim, fica evidente que a tradição heterogênea vincula-se às mais diversas vozes poéticas e que o moderno se torna autossuficiente para fundar a própria tradição, pois não há manifestação literária sem negação do passado. De acordo com Hegel (2004, 155), o pensamento romântico trouxe para a poética moderna o ideal da lírica como essencialmente subjetiva. O poeta manifesta sua experiência individual e, conseqüentemente, o eu-lírico vai se separando da objetividade das coisas para buscar refúgio no próprio espírito, nos seus sentimentos. Dessa maneira, não expressa apenas a realidade das coisas em si, mas o modo como elas afetam sua interioridade.

Em Portugal, o Modernismo surgiu com a divulgação da revista *Orpheu*, em 1915, lançada com a ideia de criar uma arte cosmopolita. Uma arte que, segundo Fernando Pessoa, tinha de ser desnacionalizada e acumular dentro de si todas as partes do mundo. Esse período assinalou o início de uma época na história da poesia portuguesa em que se objetivou criar o “novo”,

romper com o *statu quo* literário e implantar um sujeito lírico fragmentado.

Em 1927, apareceu a revista *Presença*, consolidando algumas conquistas da Geração Orpheu e, ao mesmo tempo, configurando um recuo em relação às propostas mais radicais do primeiro tempo modernista. A Geração *Presença* é considerada esteticamente conservadora e, no plano ideológico, privilegiou o psicologismo, a introspecção radical, a busca do eu profundo, o individualismo e a evasão dos problemas sociais. Propôs uma literatura neutra, sem outro compromisso que não consigo mesma, mais voltada para a temática universalizante e intemporal.

Conforme Amaral, a modernidade “equivale a um conceito razoavelmente consensual de crise, de uma imagem congruente do homem e do mundo, o que irá levar a uma literatura dessubjetivizada em que o criador se transforma num não-eu” (1991, 39). Assim, podemos concluir que, no Brasil e em Portugal, o Modernismo emergiu de uma crise na relação do homem com o mundo moderno e seria representado por uma arte inovadora, buscando a autonomia da linguagem através da perda de estabilidade do sujeito. Tal sujeito foi incapaz de representar mimeticamente a realidade, então coube à poesia lírica constituir sua própria palavra poética. Nessa perspectiva, a estética da ruptura vai cedendo lugar à diversidade de estilos – conforme constatamos amplamente na contemporaneidade.

A contemporaneidade é, ainda segundo Agamben, a relação que o poeta mantém com seu tempo por meio de uma defasagem ou de um anacronismo fundamental para entender a própria condição humana. Nesse sentido, os poetas que coincidem de modo excessivo com a época em que vivem e carecem da visão do passado, não são contemporâneos, pois não conseguem enxergar a contento

seu tempo. O anacronismo não conduz ao retorno da mesma coisa, mas direciona a uma interação interpretativa que pode resultar na produção de algo novo.

O mundo contemporâneo é marcado pela pluralidade de vozes poéticas. É um período em que a obra de arte passa a ter uma enorme carga de subjetividade e a lírica resgata seu sentido de representar o real através da reconquista e da autonomia da linguagem. Ao buscar o lugar do contemporâneo na lírica luso-brasileira em contraponto com o Modernismo, questionamo-nos quanto à maneira como a crítica se relaciona com o discurso de confronto com a tradição, situando, assim, a tensão entre o passado e o presente.

A poesia portuguesa chegou à segunda metade do século XX com um compromisso sócio-político de orientação neorrealista (lirismo renovado e visão funcional da arte), empenhada na renovação estética por meio de experimentalismos formais e na experiência de retratar o real. Na Poesia de 61, não houve movimento literário ou revista que divulgasse um ideário estético, porém existiu uma forte diversidade temática, com a qual autores como Heberto Helder e Ruy Belo contribuíram substancialmente para indicar novos caminhos para a lírica lusitana. O primeiro explorava a liberdade imagética com o jogo da metáfora e procurava retornar à magia da palavra; o segundo defendia a linguagem do cotidiano, assumindo a discursividade em tom prosaico e pondo em debate a aura poética.

Na gama de produções individuais, encontramos na geração de 1970 portuguesa uma nítida crítica à tradição, em mostra de vontade de ruptura. Os poetas defendiam sobretudo a narratividade e a presença de um sujeito lírico que expressasse um discurso de reação aos valores socialmente cristalizados. Joaquim Manuel Magalhães é a principal voz desse período, destacando-se, segun-

do Ida Ferreira Alves, pela proposta e pela “prática de uma poesia mais atenta ao cotidiano e mais próxima da história comum. [...] e dirigiu sua palavra áspera e mesmo agressiva contra uma cultura considerada por ele medíocre e passiva” (2008, 220).

Já o Brasil foi marcado nos anos 70 pela poesia chamada marginal devido às condições de produção, o esforço alternativo para circular e a configuração de novas estratégias de criação. Segundo Antonio Carlos Secchin, “não se pode falar de ‘grupo’ (no sentido estrito), mas antes de uma espécie de sintonia de geração” (1996, 102). Nessa década identificamos, conforme afirma o crítico, o desbunde, além da aversão à política institucional por parte de autores desencantados e dedicados ao cultivo da espontaneidade na elaboração de seus versos. Vale ressaltar que anteriormente havia surgido, no eixo Rio-São Paulo, o grupo da Poesia Concreta, que tentava sintonizar o Brasil com os demais países europeus, principalmente com Portugal, e que se afirmou como ponto avançado das vanguardas.

Em termos de linguagem, a poesia marginal foi uma tentativa neomodernista de reaproximação da poesia em relação ao cotidiano e à subjetividade em constante devir, por meio de uma linguagem entre confessional e ficcional. Entre os poetas que então se destacaram, encontram-se Ana Cristina Cesar e Cacaso (que representaram uma descontinuidade em relação aos parâmetros construtivistas dos concretos), Francisco Alvim (em seu cultivo de uma ironia cética), Paulo Leminski e Chacal (produtores de poemas curtos, na velocidade da mídia).² Os poetas criaram um padrão de

² Segundo Italo Moriconi, o padrão de linguagem seguido por Leminski, Chacal e, às vezes, Alvim, refletia a hegemonia do poema curto nos anos 70. Os modelos formais então privilegiados foram o *haikai*, abrasileirado por Leminski, e o epigrama crítico-jocosos inspirado na “poesia pau-brasil” de Oswald de Andrade.

linguagem em que sobressai um sujeito desestabilizado ou desconstruído e uma subjetividade social refletida na valorização do tempo, da história e da ética. Segundo Silviano Santiago,

o presente tornou-se o valor central da tríade temporal. A relação entre os três tempos mudou, porém essa mudança não implica o desaparecimento do passado ou do futuro: ao contrário, adquirem maior realidade, ambos passado e futuro tornam-se dimensões do presente, ambos são presenças e estão presentes no agora (1989, 100).

Para entender a problemática a que Silviano Santiago se refere, recorramos a Santo Agostinho, para quem o tempo se envolve em uma grande aporia em que não podemos medir o passado porque não existe mais e nem o futuro, pois o porvir ainda não veio e o presente torna-se uma eternidade. O que existe é o presente das coisas passadas, presentes e futuras por meio da *distentio animi* (distenção da alma), sendo a memória capaz de relatar, por meio das palavras concebidas, as imagens e os fatos que passaram pelos nossos sentidos e foram gravados em nosso espírito como uma espécie de vestígio. Segundo Ricoeur (1994), é nessa dialética de eternidade e temporalidade, recolhimento e dispersão, memória e esquecimento, ser e nada que se dá a experiência do tempo e do sentido da linguagem na criação poética.

Na poesia contemporânea, a retomada da tradição não é vista nos moldes da paródia, mas por meio de um anacronismo que não sujeita esse passado e reivindica os valores identitários como maneira de buscar o nacional pelo universal. A título de exemplo, tomemos primeiramente o poema “A ponto de partir”, de Ana Cristina Cesar:

A ponto de
partir, já sei
que nossos olhos
sorriam para sempre
na distância.
Parece pouco?
Chão de sal grosso, e ouro que se racha.
A ponto de partir, já sei que nossos olhos sorriem na distância.
Lentes escuríssimas sob os pilotis.

Ana Cristina Cesar produziu versos curtos, ligeiros, por vezes permeados por versos longos, para tratar da descontinuidade como parâmetro construtivista de um discurso que fala sobre si próprio, marcado por um eu confessional (“A ponto de / partir, já sei”). Trata-se de conversas diletantes (“Parece pouco? / [...] / A ponto de partir, já sei que nossos olhos sorriem na distância”) a valorizarem a experiência do comum e do cotidiano (experiências do passado trazidas ao presente).

Já Paulo Leminski desenvolve, em “Você está tão longe”, uma linguagem que mantém a relação da poesia com o poeta:

você está tão longe
que às vezes penso
que nem existo

nem fale em amor
que amor é isto

No poema acima, notamos a subjetividade de um eu (“que às vezes penso / que nem existo”) que se mostra sujeito descentralizado diante das condições da realidade (“nem fale em amor /

que amor é isto”), bem como a proposta de criação do novo como ruptura, através da heterogeneidade dos poetas marginais.

Em relação à lírica contemporânea portuguesa das últimas três décadas do século XX, Ida Ferreira Alves afirma que

não podemos mais ignorar que falar de poesia é falar de individualidades, de obras singulares com algumas perplexidades comuns frente ao trabalho poético e à inserção da poesia no movimento da vida portuguesa e ocidental. Nesse tempo a arte mais declaradamente instituiu práticas desconstrutoras dos discursos oficiais, correndo mais intensamente as relações com as instituições sociais, como facilmente se comprova mundialmente, com os movimentos contraculturais e antimodernistas, ou seja, uma reação à própria modernidade, vista agora como mais um elo da tradição, um espaço já “clássico” para o olhar de 90 (1996, 180).

Ao voltarmos o olhar para a poesia portuguesa das décadas de 70 e 80, encontramos, segundo Fernando Pinto do Amaral (1991), uma espécie de mosaico fluido de uma geração que se destacou pela individualidade das obras. Entretanto, os poetas não se voltaram apenas para o desenvolvimento da singularidade, mas também para a discussão de uma arte marcada pela crise de valores sócio-políticos e culturais. Apesar da pluralidade, os poemas apresentam alguns traços comuns, como a redução do afã de representar a realidade decorrente da crise mimética, bem como o resgate da linguagem e do sentido líricos.

Assim, merece destaque Luís Miguel Nava, apontado por Gastão Cruz como presença verdadeiramente forte e singular no panorama poético português dos anos 80. Seus versos revelam a essência da palavra, em coerência estilística e temática que assume

uma função mediadora entre o real e a percepção onírica, conforme podemos apreciar em “À noite”:

A noite veio de dentro, começou a surgir do interior de cada um dos objetos e a envolvê-los no seu halo negro. Não tardou que as trevas irradiassem das nossas próprias entranhas, quase que assobiavam ao cruzar-nos os poros. Seriam umas duas ou três da tarde e nós sentíamos-las crescendo a toda a nossa volta. Qualquer que fosse a perspectiva, as trevas bifurcavam-na: daí a sensação de que, apesar de a noite também se desprender das coisas, havia nela algo de essencialmente humano, visceral. Como instantes exteriores que procurassem integrar-se na trama do tempo, sucediam-se os relâmpagos: era a luz da tarde, num estertor, a emergir intermitentemente à superfície das coisas. Foi nessa altura que a visão se começou a fazer pelas raízes. As imagens eram sugadas a partir do que dentro de cada objeto ainda não se indiferenciara da luz e, após complicadíssimos processos, imprimiam-se nos olhos. Unidos aos relâmpagos, rompíamos então a custo a treva nasalada.

O poema se aproxima da prosa, com seus versos longos e seu tom narrativo a expressarem um tempo marcado por perdas, mal-estar e melancolia. Tem-se uma representação do eu profundo que ultrapassa as capacidades expressivas do real (“Não tardou que as trevas irradiassem das nossas próprias / entranhas, quase que assobiavam ao cruzar-nos os poros”): o exterior e o interior se misturam e interpenetram, simbioticamente, até a raiz da alma. Trata-se de uma escrita que se volta para as percepções de um indivíduo urbano e contemporâneo que sofre cotidianamente com os seus efeitos. Percebe-se ainda um sujeito lírico que retrata, por meio da

exterioridade das coisas, sua própria subjetividade (“Como ins- /
tantes exteriores que procurassem integrar-se na trama / do tem-
po, sucediam-se os relâmpagos: era a luz da tarde, / um estertor, a
emergir intermitentemente à superfície das / coisas”).

Ao deslocarmos a atenção para os anos seguintes, depara-
mos com os “Poetas sem qualidade”, que negam qualquer transc-
endência à palavra poética e querem expandir a voz do sujeito
cotidiano, com sua vida banalizada. Tal geração corresponde a um
conjunto de nove poetas que se diferenciam pela variabilidade de
vozes, mas se afinam pelo compromisso com a realidade. A partir
daí, propõem-se outra dicção e a adoção de parâmetros diferentes
não só para a arte de fazer versos, mas também para a recepção
da poesia. Procuram, acima de tudo, se distanciar das abstrações
e da exigência do experimentalismo, em prol da legibilidade e da
comunicação imediata. Rejeitam o formalismo esteticista ou da
reflexividade da poesia, assim como a entrega excessiva à expressão
subjetiva, para enfrentarem o real como presença inescapável, da
qual partem. Nas palavras de António Guerreiro, do ponto de vista
crítico, o poeta,

na medida em que constrói uma poética a partir de experiências
singulares que não aspiravam, à partida, a uma tal elaboração
programática (individual ou coletiva), ele introduz um mecanis-
mo de valorização que incide especialmente sobre algo abstrato,
sobre a tendência e o diferencial estilístico (2003, 16).

Os poetas sem qualidades Carlos Bessa, José Miguel Silva,
Manuel de Freitas, Pedro Mexia, Rui Pires Cabral, entre outros, irão
dar à poesia a função de captar a contemporaneidade, assumindo
uma historicidade sem complexos e instaurando uma relação de

compromisso com seu próprio tempo. É o que encontramos no seguinte poema de Rui Pires Cabral:

Eu gosto da tua cara contra o fundo
circunstancial, ocupas o espaço por onde a rua
se intromete, as tuas pernas magras no passeio
como as de um fantoche que só mexe os braços.

Ao canto uma árvore fazia sombra pequena
na desconversa. Estavas mais ou menos
a dizer: nenhum futuro neste sofrimento.

O teu melhor ângulo.

(2002, 53)

O recurso às categorias do tempo e do espaço para captar um real que traz o passado como construção do presente através da memória atesta a presença de um cotidiano radicalmente expresso pela urbanização. Esse cotidiano, tematizado pelos poetas sem qualidades, possibilita a invenção e a construção de toda uma poética, pois impõe a descoberta do tempo trágico do presente, que não temos o direito de desprezar, afinal estamos inseridos nele.

No último poema reproduzido, o sujeito lírico lança para o presente um olhar de fotógrafo que avista o outro no meio urbano e considera esse espaço como possibilitador de comunicação entre eles. O verso “a dizer: nenhum futuro neste sofrimento” retrata um tempo sem objetivações, que ainda não veio para o eu sofredor, enquanto o verso “O teu melhor ângulo” demonstra a aposta na integração da poesia com o real.

O diferencial estilístico a que António Guerreiro alude consiste no cultivo do poema curto por essa geração, que procurou a

sobriedade da escrita para transpor para o papel, através da subjetividade, os sentimentos perante a realidade e, além disso, legitimar seu discurso. Em Portugal, o poema curto acompanhou a velocidade da mídia, o que está perfeitamente de acordo com o pensamento de Ruy Belo, para quem a extensão do poema nunca foi garantia de alta temperatura poética e todo poeta que faz obra válida modifica a poesia do passado.

No texto “O tempo dos poetas”, prefácio do livro *Os poetas sem qualidades* (2002), cujos textos lhe coube escolher e apresentar, Manuel de Freitas defende o valor dos autores reunidos na antologia por serem pouco retóricos e escreverem sem acreditar apenas na especialização do poético, mas também no desejo de se comunicar com o tempo e com a cidade traiçoeira, que nos matam como se fossem vermes em laboriosa carnificina. Se estamos em um tempo sem qualidades, cindido e abalado em seus valores éticos e culturais, o mínimo a se exigir seria, segundo Freitas, poetas também sem qualidades. Contudo, percebemos uma poesia que mantém a interatividade com a realidade e uma noção de época que não requer uma interpretação intemporal para sua recepção. É importante destacar que, mesmo intitulado-os “sem qualidades”, os poetas têm, entre suas muitas virtudes, a coragem de enfrentar o desvalor poético no mundo contemporâneo.

Nesse sentido, chamar a poesia mais recente de “porta escura da poesia” – título de artigo de Fernando Pinto do Amaral publicado em 2003 na revista *Relâmpago: Nova Poesia Portuguesa* – é bastante significativo, pois realmente vemos uma diversidade de poetas reafirmando a originalidade da criação individual, e o falar do ser desconhecido e do estar no mundo vem caracterizar essa contemporaneidade. Sob essa perspectiva, Amaral afirma que

os poetas mais recentes não escrevem diretamente contra a geração anterior, indo colher influências a um largo espectro cultural [...]. Cada autor procura marcar a sua diferença por meios talvez mais sutis, sem cultivar com a mesma veemência os efeitos de originalidade mais gritantes (2003, 20).

Há uma aproximação da poesia luso-brasileira no que diz respeito aos vários caminhos percorridos e estabelecidos pelas novas vozes – sejam elas paralelas ou não –, os quais mostram a historicidade específica de cada poema. Nas palavras de Célia Pedrosa,

a pluralidade e a mediania atuam, na verdade, como dispositivos de normalização. A *diferença* aí se torna um critério de *catalogação* de presenças plenamente constituídas, atualizando assim certa compreensão moderna de subjetividade e de autonomia (2008, 42; grifos da autora).

Em um campo cultural marcado pela pluralidade de autores com obras individuais, a mediania e a transitividade do conteúdo temático e estrutural ajudam a demonstrar que a relação estável entre a produção poética, a crítica e o público foi dissolvida e a literatura passou a criar novos dispositivos estruturais. Pensar em poesia lírica contemporânea tanto no Brasil quanto em Portugal implica desenvolver parâmetros críticos que nos levem a identificar procedimentos transitivos e comuns de uma leitura diversificada a colocarem em crise não apenas o tempo em questão, mas o sujeito lírico, que passa a questionar a si mesmo e a própria arte. Ao destacarmos os novos poetas como metáfora da revelação, vemos que as líricas contemporâneas brasileira e portuguesa dialogam num contexto de singularidade e pluralidade de vozes, sem perderem os valores críticos.

Não tem sentido procurarmos identificar um movimento literário que agregue tais poetas, porém testemunhamos claramente a existência de um espírito de época que leva a resultados similares na poética de cada indivíduo, mesmo que cada um mantenha sua singularidade. A resistência, segundo o viés teórico de Célia Pedrosa, estaria na forma e no conteúdo mediante os quais os poetas, através do sujeito lírico, encaram o passado em pleno presente. E a junção entre os dois tempos no âmbito da subjetividade estabelece o espaço crítico da lírica contemporânea.

Para Marcos Siscar (2005), a partir dos anos 80 a poesia brasileira apresenta marcas da ausência de paradigmas e de projetos coletivos, entretanto não se empobrece. Ao contrário, a desconstrução e a construção levam ao desenvolvimento de temas e formas que exploram as virtudes da palavra, por meio de uma intemporalidade que, junto com a carga subjetiva, revalorizam a poesia. Em Portugal, a memória pessoal e a experiência subjetiva são exploradas por meio de fragmentos narrativos e valorizadas pelo trabalho com a linguagem da mais jovem poesia. É o que afirma Rosa Maria Martelo, ao dizer que

a memória pessoal e literária, a valorização da experiência subjetiva, a exploração do fragmento narrativo subitamente revelador, a contraposição do poder criativo da linguagem a uma experiência existencial ou ontológica de perda, de desencontro e de ruína, o recuo pelo humor e pela ironia são elementos que parecem essenciais para caracterizar globalmente a poesia portuguesa mais recente (1999, 233).

Nos dois países, a poesia atual cultiva o sentido progressista de um posicionamento favorável ao espírito crítico, a ser partilhado

por autor e leitor. Já a partir dos anos 90, a poesia portuguesa assumiu a subvalorização da interioridade de espaços, gestos e laços tradicionalmente periféricos, como se percebe na poesia de Ana Luísa Amaral. A linguagem ainda tende a uma visão centrada na vivência do poeta, onde se encontra uma subjetividade inseparável do questionamento existencial ou da busca pelo sujeito despersonalizado. É o que encontramos no poema “Reflexo”:

Olho-te pelo reflexo
Do vidro
E o coração da noite

E o meu desejo de ti
São lágrimas por dentro,
Tão doídas e fundas
Que se não fosse:

o tempo de viver;
e a gente em social desencontrado;
e se tivesse a força;
e a janela ao meu lado
fosse alta e oportuna,

invadia de amor o teu reflexo
e em estilhaços de vidro
mergulhava em ti.

De volta a nosso país, vemos Italo Moriconi argumentando que “o melhor da novíssima poesia brasileira está na busca de sínteses pessoais. (...) O pluralismo de vozes e tendências incentiva o ecletismo como solução individual” (1998, 21). É o que se percebe claramente já no fim dos anos 80 e durante a década de 90, quando

a poesia lírica teve, entre seus muitos praticantes, autores como Carlito Azevedo, Alexei Bueno e Claudia Roquette-Pinto.

No que diz respeito à dinâmica da subjetivação, Carlito Azevedo oscila entre a desapareição do eu e a exploração de diferentes direções estéticas, dando origem a imagens surrealistas. Já Alexei Bueno assume para si o processo do fazer poético a partir do ponto de vista da cultura e do espírito associado ao anacronismo. Quanto a Claudia Roquette-Pinto, fixa seu olhar no mundo e nas suas transformações, tanto fora como dentro de si mesma, criando equilíbrio entre o sonho, o pensamento e a violência da realidade. Mostra disso encontramos no poema “Sítio”, que abre o livro *Margem de manobra* (2005):

O morro está pegando fogo.
O ar incômodo, grosso,
faz do menor movimento um esforço,
como andar sob outra atmosfera,
entre panos úmidos, mudos,
num caldo sujo de claras em neve.
Os carros, no viaduto,
engatam sua centopeia:
olhos acesos, suor de diesel,
ruído motor, desespero surdo.
O sol devia estar se pondo, agora
– mas como confirmar sua trajetória
debaixo desta cúpula de pó,
este céu invertido?
Olhar o mar não traz nenhum consolo
(se ele é um cachorro imenso, trêmulo,
vomitando uma espuma de bile,
e vem acabar de morrer na nossa porta).
Uma penugem antagonista

deitou nas folhas dos crisântemos
e vai escurecendo, dia a dia,
os olhos das margaridas,
o coração das rosas.
De madrugada,
muda na caixa refrigerada,
a carga de agulhas cai queimando
tímpanos, pálpebras:
O menino brincando na varanda.
Dizem que ele não percebeu.
De outro modo poderia ainda
ter virado o rosto: "Pai!
acho que um bicho me mordeu!" assim
que a bala varou sua cabeça?

No poema acima, o eu-lírico confronta o desajustamento do real tratando de uma invasão violenta da realidade e associa os pensamentos interiores ao mundo exterior. O cenário corresponde a um espaço urbano contemporâneo ("Os carros, no viaduto, / engatam sua centopeia") agitado pelo ruído do motor, onde não se pode mais ver o sol se pondo ou olhar para o mar, pois o céu está coberto de pó ("O morro está pegando fogo"). Claudia Roquette-Pinto vai além da descrição do real. Utiliza-se de um sujeito poético que tematiza uma vivência dura e patética ("tiros pela madrugada") que muitas vezes termina em tragédia ("que a bala varou sua cabeça?").

Nas líricas brasileira e portuguesa da década de 90, o leitor identifica facilmente o compromisso do poeta com o momento atual. Observa que o cotidiano metaforiza a vida do eu-poético como expressão do plano existencial, quase sempre marcado pelo trauma. Trata-se de uma poesia do movimento, cada poeta demonstrando um modo individualizado de se expressar e, em conjunto, promo-

vendo uma reinterpretação da subjetividade lírica. Essa poesia visa à subjetividade, que se projeta para o exterior, melhor dizendo, segundo Collot (2004, 166), para um sujeito fora de si que faz sua experiência e seus movimentos interiores pertencerem ao outro.

Não se pode falar dessa poesia em termos de vanguarda, mas é inegável a busca desses poetas brasileiros e portugueses por uma nova estética. Entre as características de seus versos encontram-se o cultivo de uma certa narratividade, o empenho pela pluralidade, a busca de resgate do real, uma preocupação com a comunicabilidade que não comprometa a qualidade, a ambientação do sujeito poético em nosso mundo fragmentado e a ênfase na subjetividade. Assim, promovem e consolidam uma salutar renovação.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- ALVES, Ida Ferreira. *Diálogos e silêncios na poesia portuguesa: décadas de 60 a 90*. Niterói: EdUFF, 2002, pp. 179-95.
- _____. “Os poetas sem qualidades na poesia portuguesa recente”. In: PEDROSA, Célia & CAMARGO, Maria Lúcia de Barros (orgs.). *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*. Rio de Janeiro: 7Letras, s/d, pp. 217-27.
- AMARAL, Fernando Pinto do. “Modernismo, modernidade e suas consequências: um percurso por alguma poesia portuguesa deste século”. In: _____. *Mosaico fluido: modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente (autores revelados na década de 70)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991, pp. 37-52.
- _____. “A porta escura da poesia”. *Relâmpago: Nova Poesia Portuguesa*. Lisboa: Fundação Luis Miguel Nava, n° 12, pp. 19-27, abr. 2003.
- COLLOT, Michel. “O sujeito lírico fora de si”. In: *Terceira Margem*. Rio de Janeiro, n° 11, 2004, pp. 165-77.
- CRUZ, Gastão. “Nova poesia e poesia nova”. In: *Relâmpago: Nova Poesia Portuguesa*. Lisboa: Fundação Luis Miguel Nava, n° 12, pp. 19-37, abr. 2003.
- FREITAS, Manuel de. *Poetas sem qualidades*. Lisboa: Averno, 2002.
- GUERREIRO, António. “Alguns aspectos da poesia contemporânea”. In: *Relâmpago: Nova Poesia Portuguesa*. Lisboa: Fundação Luis Miguel Nava, n° 12, pp. 11-18, abr. 2003.

- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética*. V. IV. Tradução de Marco Aurélio Werle & Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2004.
- MARTELO, Rosa Maria. *Anos noventa: breve roteiro da novíssima poesia portuguesa*. São Paulo: Via Atlântica, n° 3, 1999, pp. 224-33.
- MORICONI, Italo. “Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira”. In: PEDROSA, Célia; MATOS, Cláudia & NASCIMENTO, Evando (orgs.). *Poesia hoje*. Rio de Janeiro: EdUFF, 1998, pp. 11-26.
- NAVA, Luís Miguel. *Vulcão I. Poesia completa*. Prefácio de Fernando Pinto do Amaral. Organização e posfácio de Gastão Cruz. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- PAZ, Octavio. “A tradição da ruptura. A revolta do futuro”. In: _____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, pp. 17-58.
- PEDROSA, Célia & ALVES, Ilda. “Poesia contemporânea: crise, mediania e transitividade (uma poética do comum)”. In: _____. (orgs.). *Subjetividade em devir. Estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, pp. 41-50.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo I. Tradução de Constança Marcondes César. Campinas: Papyrus, 1994.
- ROQUETTE-PINTO, Claudia. *Margem de manobra*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.
- SANTIAGO, Silviano. “A permanência do discurso da tradição no Modernismo”. In: _____. *Nas malhas da letra. Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 94-121.

- SECCHIN, Antonio Carlos. “Caminhos recentes da poesia brasileira”.
In: *Poesia e desordem: escritos sobre poesia & alguma prosa*.
Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, pp. 93-110.
- SISCAR, Marcos. “Poetas à beira de uma crise de versos”. In:
PEDROSA, Célia & ALVES, Ida (orgs.). *Estudos de poesia
moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008,
pp. 209-218.

As contradições da escravatura na Bahia do século XIX: *Viva o povo brasileiro* e Domingos Sodré

Sandra I. Sousa*

Os críticos que têm se debruçado sobre *Viva o povo brasileiro* (1984) – talvez o livro mais importante do escritor João Ubaldo Ribeiro – são unânimes em apontá-lo como romance histórico. No entanto, a epígrafe usada por João Ubaldo na abertura do livro, “o segredo da Verdade é o seguinte: não existem fatos, só existem histórias”, parece colocar em questão essa classificação, ao elidir (como o faz) a distinção entre os dois gêneros (história e ficção): ambos se apoiam na narrativa, ambos são seletivos na descrição de eventos e, em ambos, estes últimos são inevitavelmente descritos de uma perspectiva subjetiva. Se existe algo que possa ser afirmado é que, com a epígrafe, João Ubaldo desafia a pretensão da história em relação à sua singularidade na representação exata do passado, ao apontar sua proximidade em relação à ficção. Além de apresentar um relato em parte ficcional do passado brasileiro – nesse sentido, um romance histórico –, *Viva o povo brasileiro* engaja o leitor nos debates sobre a importância tanto da ficção como da história e de suas correlações no conhecimento e entendimento do passado. Em artigo intitulado “João Ubaldo Ribeiro: a ficção como história”,

* Doutoranda em Estudos Portugueses e Brasileiros (Universidade Brown, USA).

Luiz Fernando Valente (1993)¹ ressalta o papel que esse romance desempenha na compreensão do passado, presente e futuro do Brasil, para discutir o estatuto do texto como versão alternativa à história oficial do país.

Para iniciar este ensaio, é de extrema utilidade sintetizar o argumento principal de Valente. De acordo com o crítico, João Ubaldo, “abertamente cético sobre a competência do discurso histórico para proporcionar uma narrativa total da realidade [...] voltou-se para a ficção no sentido de criar vozes alternativas que complementam e alargam a perspectiva histórica” (p. 42). Argumentando que as formas literárias não são reflexões passivas das condições sociais, históricas e econômicas, Valente considera *Viva o povo brasileiro* um projeto de “reconstrução do passado e tentativa de fazer sentido da multifacetada e frequentemente contraditória realidade do Brasil” (p. 43). Ademais, Valente defende que a ficção pode ser ainda mais eficaz do que a história na recuperação do passado. Em suas palavras,

João Ubaldo Ribeiro enfatiza as diferenças entre história e ficção para sugerir que a ficção pode se aproximar ainda mais da verdade do que a história. Ele considera que a ficção é mais propensa a admitir abertamente que o seu discurso é parcial, no sentido duplo de ser tanto incompleto como tendencioso, reconhecendo assim a impossibilidade de recuperar completamente o passado como um objeto (p. 46).

Indo além, Valente afirma que, em comparação com as narrativas históricas, a ficção tem a vantagem de não se encontrar

¹ Uso o título em português do texto de Luiz Fernando Valente, ainda que originalmente tenha trabalhado com sua versão em inglês.

constrangida: “Como este romance tenta mostrar, a verdade sobre o passado assenta não numa sequência racionalmente organizada de fatos, mas na aparentemente caótica multiplicidade de histórias contraditórias” (p. 56). No entanto, pretende-se defender e mostrar neste espaço que, mais que tudo, história e ficção complementam-se e que apenas através dessa complementaridade o leitor pode se deslocar até o passado com uma percepção mais alargada, sem se enredar nas malhas de argumentos por vezes subjetivos ou de preferências sobre um ou outro campo de estudos. Assim sendo, parece-me correta a asserção de Valente de que “a ficção, por conseguinte, não reflete passivamente um momento histórico, mas partilha com a história a tarefa de reconstruir o passado” (p. 58).

A descrição feita por Valente do romance de João Ubaldo como “vozes alternativas que complementam e alargam a perspectiva histórica” (p. 42) pode se aplicar igualmente ao trabalho histórico de João José Reis sobre a vida do escravo Domingos Sodré, intitulado *Domingos Sodré, um sacerdote africano* (2008). Nosso estudo visa, pois, mostrar como as obras de João Ubaldo Ribeiro e João José Reis se complementam no oferecimento de uma descrição mais equilibrada da vida dos escravos na Bahia do século XIX. Pretende-se, em última análise, uma demonstração prática da necessidade tanto da história como da ficção na criação de uma perspectiva do passado balanceada, especialmente sensível às perspectivas dos marginalizados e oprimidos. Em outras palavras, objetivamos comparar a racialização das relações sociais em *Viva o povo brasileiro* e *Domingos Sodré*.

Antes, no entanto, gostaria de mostrar que o texto de João José Reis pode ser considerado, tal como o de João Ubaldo, como apresentando “vozes alternativas que complementam e alargam a

perspectiva histórica” (Valente: 1993, 42), e, de maneira singular, quebra os preceitos da historiografia tradicional. Tal como João Ubaldo faz em seu romance, *Reis*, em sua reconstrução da vida de Domingos Sodré, reconstrói a vida daqueles cujas histórias se cruzam com a de Sodré. Ao fazê-lo, permite ao leitor experienciar a complexidade das relações raciais, econômicas, sociais da Bahia do século XIX.

Em oposição às tradicionais obras historiográficas “científicas”, a presença de Reis como historiador/narrador é patente, uma vez que frequentemente tece comentários sobre seus personagens e emite julgamentos morais, usando também a ironia ao discutir certas situações. Comentários como: “Infelizmente, não sei qual o grau exato de treinamento de Domingos Sodré” (p. 131); “Descobri quando, exatamente, Domingos chegou à Bahia” (p. 133); ou: “Trata-se de conjectura, hipótese” (p. 205) são frequentes. Apesar das dúvidas, a sinceridade da tentativa de Reis em conferir sentido ao passado do escravo Domingos e de outros que partilhavam situações semelhantes à sua nunca se coloca em causa. Pode-se, assim, afirmar que o trabalho de Reis não transmite a história mais frequentemente contada, a dos opressores, mas a dos oprimidos. Podemos chamar seu escrito de relato de discursos marginalizados, quase sempre suprimidos dos discursos oficiais.

Estudos de casos de *Viva o povo brasileiro*

Perilo Ambrósio Góis Farinha, futuro barão de Pirapuama e um dos personagens principais do romance de João Ubaldo, trai a família portuguesa de que descende para herdar sua casa, propriedade e escravos. Perilo se considera cidadão brasileiro, distancian-do-se dos pais portugueses. Nele podemos observar a personifica-

ção de uma das ironias que resultam do suposto fim da colonização no Brasil, isto é, a continuação da relação colonizador-colonizado na colônia recém-independente:

O povo em geral, este tinha muitas fazendas a agregar-se, muitos ofícios a praticar, podia vender e comer o que pescasse nas águas agora libertadas, podia, enfim, levar a mesma vida que levava antes, com a diferença sublime de que não mais sob o jugo opressor dos portugueses, mas servindo a brasileiros, à riqueza que ficava em sua própria terra, nas mãos de quem sabia fazê-la frutificar (p. 33).

Encarnando a nova elite brasileira, Perilo serve como exemplo das consequências de levar a relação senhor-escravo ao limite: a recusa absoluta da humanidade dos escravos. A seu ver, “os negros não têm alma e têm quanto direito a expressar-se quanto o têm porcos e galinhas! O que hás de expressar é a vontade do teu amo” (p. 22). A consequência dessa negação da humanidade dos escravos é a redução dos mesmos a simples objetos, a sua reificação. Simone Weil captura essa relação de forma fortemente poética no início do estudo da *Iliada* de Homero:

Do poder de tornar um ser humano numa coisa fazendo-o morrer advém outro poder, à sua maneira mais importante: aquele de fazer um ser humano vivo tornar-se uma coisa. Ele está vivo, tem uma alma; ele é mesmo assim uma coisa. Estranho ser – uma coisa com uma alma; estranha situação para a alma! Quem pode dizer como ela se pode conformar a cada momento, torcer e contorcer? Ela não foi criada para habitar uma coisa; quando obrigada a tal, suporta inteiramente a violência (p. 46).

De acordo com seu ponto de vista, o simples fato de escravizar o outro já é violentá-lo. Essa violência em relação ao espírito

é dissociada da violência do corpo, que o estatuto do escravo como objeto convida o dono a cometer. As ações de Perilo em relação a três de seus escravos exemplificam o tipo de violência que lhe é permitida devido à sua percepção do escravo como objeto.

Antes de se tornar dono da casa-grande, Perilo mata seu escravo Inocêncio. Seu objetivo é fingir que participou heroicamente da guerra da Independência, cobrindo-se com o sangue do escravo que assassinara. Inocêncio, nem de longe merecedor da morte, em última instância faz jus ao próprio nome, ao tornar-se uma vítima inocente no contexto da luta pela Independência. Além disso, sua morte indica as verdadeiras perdas da guerra – não a nova elite brasileira independente, mas os escravos brasileiros. Depois do “incidente”, Perilo corta a língua de Feliciano, escravo que testemunhou a morte de Inocêncio e única voz capaz de contar a verdade sobre seu suposto heroísmo. Ambas as mortes são altamente simbólicas. Nas palavras de Luiz Fernando Valente, o corte da língua “obviamente simboliza a tentativa dos socialmente poderosos de reprimir o discurso dos socialmente fracos” (p. 48). Por último, a mais extrema e horrível ilustração das atitudes de Perilo é o caso da violação de uma escrava virgem chamada Daê. O tratamento que dispensa a Daê emana de sua visão da natureza absoluta de sua autoridade sobre seus escravos: “E não só em Antônia Vitória mijava ele, mijava em tudo, sentia que podia mijar em tudo o que quisesse, podia fazer qualquer coisa que quisesse” (Ribeiro: 1984, 90).

Como os exemplos acima comprovam, Perilo encarna a visão segundo a qual os escravos são meros objetos. No entanto, sente necessidade de explicar seu temor deles: “Seria medo? Como ter medo de uma coisa sua, mais um negro seu entre dezenas e dezenas, uma coisa com a qual podia fazer o que quisesse?” (Ribeiro: 1984, 30).

O medo do barão pode ser melhor entendido no contexto das relações reais entre senhores e escravos no Brasil do século XIX. Em seu relato da vida de Domingos Sodré, João José Reis afirma que o medo sentido pelos donos de escravos era suscitado pelas tentativas (por vezes bem-sucedidas) de matar os senhores empregando métodos de feitiçaria, ou seja, usando ervas e raízes de plantas, além de outros ingredientes, para envenenar os senhores. De acordo com Reis, “os casos de envenenamento de senhores por escravos – assim como de escravos que envenenavam outros escravos e até animais – se repetem na documentação policial, embora raramente se informe sobre qual o ingrediente ministrado” (2008, 150). Esses casos são remissivos da forma como o barão de Pirapuama acaba por morrer. Reis refere em seu livro um caso quase anedótico: o de que

o uso de plantas não podia ser controlado. Há indícios de que foi por esse método que, em 1860, no distrito de Brotas, periferia de Salvador, o escravo Manuel, crioulo, pedreiro, envenenou seu senhor, Constantino Nunes Mucugê, e duas de suas escravas, Felizarda e Maria, prováveis baixas colaterais que provaram talvez restos da comida senhorial (p. 151).

É precisamente dessa forma que os escravos de Perilo conspiram para matá-lo, colocando veneno em sua comida. Budião, amigo de Feliciano e seu intérprete, surge com um plano:

Desta folha faz-se o pó, desta outra a infusão! Feliciano espalmou as mãos, fez uma careta de incompreensão. Nego Budião se impacientou, agitou as folhas, quase sapateou. Será que Feliciano não se lembrava da praga, da própria praga, da praga que Budião repetira por ele tantas e tantas feitas? Feliciano fez que sim, um meio

sim, e Budião, com seu sorriso lunático, disse: e então? E então? E pois não é por essas folhas e tudo mais que me ensinaram muito bem ensinado que o barão vai morrer de morte doída e presa, sem poder confessar os pecados? (Ribeiro: 1984, 159).

Por vezes, de acordo com Reis, esses métodos serviam como meio de amansar os senhores. No entanto, no romance de João Ubaldo, como em muitos casos na Bahia do século XIX, Perilo acaba por morrer nas mãos dos escravos. Assim, os escravos se vingam daquele que lhes nega humanidade e, conseqüentemente, ficam livres para usar seus corpos e suas vozes.

Exercer poder sobre os outros (especialmente escravizando-os) para seu único benefício não é, contudo, característica específica dos europeus brancos. É o que se constata no ato antropofágico retratado por João Ubaldo. Logo no início do romance, um nativo brasileiro, o caboco Capiroba, aprisiona um holandês e decide não alimentá-lo, forçando-o a comer partes do corpo de seu amigo. Capiroba também come homens brancos quando não tem como objetivo escravizá-los: “Pensou vagamente em possuir muitos holandeses amestrados, servindo-lhe fielmente em seu pedaço de terra, até o dia em que a idade e a pouca produção aconselhassem o abate” (Ribeiro: 1984, 54). No entanto, os atos de Capiroba fazem mais sentido se observados à luz do que Nazareth Soares Fonseca chama de “dupla ritualidade” do ato antropofágico. Na opinião da estudiosa, o ato indígena de comer brancos significa que, “instaurada a antropofagia, o índio come o branco, devora a sua palavra e silencia um sistema de significação que o exclui enquanto sujeito” (2007, 151).

Se a antropofagia pode metaforicamente simbolizar o silenciamento de um sistema de significações, a própria carne pode ser

entendida como um tropo (de forma cômica e também irônica) da diferença entre portugueses e holandeses, e de seus modos específicos de colonização. João Ubaldo usa Capiroba para comparar implicitamente a qualidade da “carne” portuguesa e holandesa ao seu caráter nacional. Prestes a ser enforcado pelos portugueses, Capiroba pensa que “talvez comesse aquele padre, se não tivesse jeito e a necessidade comandasse, mas sabia que a carne dele, a carne daquele povo todo ali, não se comparava à dos holandeses” (Ribeiro: 1984, 55).

O romance de João Ubaldo documenta enfaticamente que o poder – por mais diminuto que seja – é sempre usado e, às vezes de forma perversa, por aquele que o obtém. Um alvo de racismo torna-se racista depois de subir na escala social (Amleto Ferreira). Uma mulher pode maltratar suas semelhantes simplesmente por serem suas escravas, invertendo assim uma relação – opressor/ oprimido – em que ela própria já tinha estado (mãe de Amleto). Depois de libertado, um escravo torna-se dono de escravos (Nego Leléu). A seguir, examinarei esses três casos em mais detalhes, tentando percebê-los à luz das recentes perspectivas sobre relações sociais no Brasil do século XIX.

O mulato Amleto Ferreira, ex-procurador de Perilo, consegue subir na escala social graças a uma corrupção desenfreada. Nas palavras de Luiz Valente,

usando documentos falsificados, ele constrói uma genealogia sensacional que o liga à nobreza britânica e magicamente apaga todos os vestígios de sangue negro de sua família. Adquire o nome pomposo de Amleto Nobre dos Reis Ferreira-Dutton, rejeita sua mãe de pele escura e passa o resto da vida a tentar manter os esqueletos da família escondidos num armário seguro. [...] Essa elite pretensiosa e desumana é retratada como tendo atin-

gido o topo da escala social através da corrupção e opressão dos desfavorecidos (1993, 48-9).

Sua ascensão ao topo pode ser entendida no contexto da realidade histórica do século XIX brasileiro. Amleto chega ao ponto mais alto de um sistema que impõe restrições aos mulatos e negros nascidos no Brasil, apesar de estas serem mais rígidas em relação aos africanos. De acordo com Reis,

o regulamento do teatro de São João, localizado na atual praça Castro Alves, o mais importante da Bahia, não permitia a entrada para assistir aos espetáculos de escravos de qualquer cor ou origem, bem como de africanos de qualquer condição social; ou seja, os negros e mulatos nascidos no Brasil, se livres ou libertos, tinham acesso ao teatro, os africanos da mesma qualidade, não (2008, 70).

Apesar de ascender socialmente, Amleto é alvo de racismo. Quando visita Perilo, Monsenhor trata Amleto como seu inferior (Ribeiro: 1984, 63). Amleto, um homem educado, ignora os ataques de Monsenhor, mas não deixa de senti-los. Apesar disso, Amleto torna-se ele próprio um exemplo de arrogância e autoritarismo talvez ainda mais consumado que o barão. Depois da morte deste, Amleto vira dono de fazendas, empresas comerciais e escravos. Tudo isso através de corrupção. E, apesar de ser alvo do racismo, torna-se ele próprio um racista feroz:

Que somos hoje? Alguns poucos civilizados, uma horda medonha de negros, pardos e bugres. Como alicerce de civilização, somos muito poucos, daí a magnitude do nosso labor. Mas, no que depender de mim, e tenho a certeza de que nos senhores também, o Brasil jamais se tornará um país de negros, pardos

e bugres, não se transformará num valhacouto de inferiores, desprezível e desprezado pelas verdadeiras civilizações, pois aqui também medrará, mercê de Deus, uma dessas civilizações (Ribeiro: 1984, 245).

Contudo, Amleto tem de enfrentar o problema de ser aceito pela elite brasileira. Para tal, chega ao extremo de evitar o sol para que sua pele não escureça. Perilo quer sombras em seu jardim porque “o sol na pele lhe era uma agressão pessoal, caso pensado contra ele, para escurecer-lhe a cor sem piedade, como já acontecera, virando-o mais uma vez num mulato” (Ribeiro: 1984, 228). Através de suas palavras, pode se observar que Amleto não se considera mulato. Podemos, desse modo, vê-lo como um exemplo de alguém que se beneficia do mito da democracia racial no Brasil. De acordo com Emilia Viotti da Costa,

era óbvio que os brancos se beneficiaram do mito, mas alguns negros também se beneficiaram, no entanto, de forma mais limitada e contraditória. A negação do preconceito, a crença no “processo de branqueamento”, a identificação do mulato como uma categoria especial, a aceitação de alguns negros entre a elite branca dificultaram o sentido de identidade como grupo entre os negros. Por outro lado, criou oportunidades para que alguns negros ou mulatos subissem na escala social. Os negros socialmente móveis tinham que pagar um preço pela sua mobilidade: tinham que adotar a percepção branca do problema racial e deles próprios. Tinham que fingir que eram brancos (2000, 240).

É tudo que Amleto faz. Além de tentar se embranquecer evitando o sol, altera a história de sua família ao renunciar à mãe negra e forjar uma descendência inglesa por parte de pai. Ademais, adota a língua, a religião, as ideias e as tradições culturais da elite europeiza-

da. Aparentemente acredita nesse processo de embranquecimento, pois casa a filha com um homem branco que lhe parece não ter a melhor das personalidades, mas “era branco” (Ribeiro, 1984, 248).

A mãe de Amleto é outro caso merecedor de análise. Apesar de ocupar uma posição subordinada na sociedade e de, devido à cor, ter sido repudiada pelo filho, trata Seu Leovigildo, o “avô” de Maria da Fé, de forma condescendente uma vez que ele supostamente é mais escuro do que ela. Como mulher e como negra, ela é duplamente discriminada. No entanto, adota a visão da sociedade sobre o que significa ser uma mulher negra e passa essa atitude às suas alunas, perpetuando assim uma visão injusta do mundo. Considera sua posição na sociedade de certa forma normal. É uma das condições para seu filho ter sucesso na vida e, segundo ela, “bons modos, asseio, modéstia e vergonha” são virtudes sem as quais “uma mulher não é nada no mundo” (Ribeiro: 1984, 287).

Seu Leovigildo, mais conhecido como Nego Leléu, consegue que Perilo lhe dê sua carta de alforria, adquirindo, assim, um certo grau de mobilidade social e obtendo um lugar mais elevado na escala social. Nego Leléu torna-se nada menos que dono de escravos, de cujo trabalho depende para o sustento. Continua de certo modo escravizado, uma vez que depende de Perilo e sua mulher, sustentando-se através de uma troca de favores com eles. Apesar de sua contínua subordinação, exerce seu poder sobre os outros de forma abusiva. Embora bata nas mulheres que mantém como prostitutas, tenta mascarar e suavizar seus atos: “Botou casa de puta, botou caftina, instalou tudo, trata bem as meninas, quase não bate” (Ribeiro: 1984, 129).

Notáveis semelhanças emergem quando colocamos a história de Leléu à luz da pesquisa de Reis. Em primeiro lugar, Leléu

suscita paralelos com Domingos Sodré, que, depois de sua libertação, adquire igualmente escravos e passa a depender deles para sua subsistência. Em segundo lugar, o duplo estatuto de Leléu, de liberdade e de dependência, encontra paralelo na condição da *penhora humana*, ou seja, da escravidão temporária. De acordo com Reis, o que acontecia nesses casos era que o escravo pedia dinheiro emprestado para comprar sua liberdade, mas continuava numa posição de escravidão temporária em relação ao credor até pagar a dívida. Por último, tendo em conta o chauvinismo de Leléu, o trabalho de Reis contém estudos de casos de escravos livres que atuam de forma semelhante. Antão é um exemplo horripilante de um escravo livre que abusa fisicamente da própria esposa e viola outra mulher (Reis: 2008, 266-7).

Antes de buscar explicação para esse tipo de conduta abusiva por parte de ex-escravos, é importante comentar mais dois exemplos dignos de atenção. Primeiro, de acordo com Reis, Domingos Sodré tinha uma junta de alforria, ou seja, libertava seus escravos emprestando-lhes dinheiro, mas com juros. Domingos os obrigava a lhe pagarem com objetos roubados da casa de seus donos. Segundo, Reis fornece exemplos de ex-escravos que lucravam não apenas por possuírem outros seres humanos, mas por participarem do tráfico ilegal de escravos. Apenas a título de exemplo, Manoel Joaquim fora um escravo que tirara partido da boa relação com o dono para obter escravos para si próprio enquanto continuava numa situação de dependência: “Conforme afirmou Manoel Joaquim, além de ter ‘ampla licença’ para negociar e viver fora da casa senhorial, seu proprietário permitia que ele fosse senhor num outro sentido, pois o escravo possuía uma escrava africana” (Reis: 2008, 228). Manoel Joaquim, por seu lado, não era um dono benevolente, uma vez que punia severamente seus escravos.

José Reis fornece uma explicação para esse tipo de comportamento:

As juntas africanas de alforria representavam, ao mesmo tempo, um esforço de solidariedade coletiva para muitos, uma oportunidade de negócio para alguns e uma chance de marretagem para outros. Domingos talvez fizesse um pouco de tudo [...]. Sua trajetória de vida, como a de muitos africanos que vieram para o Brasil escravizados, provavelmente não foi isenta de deslizes morais. Para ascender individualmente, deixar a condição de escravos, e uma vez libertos se estabelecer no mundo dos livres, nele sobreviver e prosperar, muitos africanos tiveram, de alguma forma, de pisar sobre uns, ao mesmo tempo que davam a mão a outros (2008, 222-3).

Voltando a Leléu, é interessante vê-lo afirmar contundentemente que nenhum negro é, ou pode ser, dono de escravos e que ele próprio não possui escravos. Trata-se de um exemplo surpreendente das contradições às vezes evidentes na vida das pessoas, nomeadamente entre a vida vivida por um indivíduo e sua perspectiva sobre ela. Mas, de fato, Leléu não compra escravos. Adquire-os de outro modo: tirando proveito do fato de que a sociedade brasileira não dispõe de mecanismos de integração social de escravos livres, Leléu, sempre que toma conhecimento da libertação de algum, simplesmente se dirige à casa-grande e leva-o consigo:

E não é por isso que, sempre na procura de um adjutório ou outro, uma mão aqui outra acolá, Nego Leléu, com uma cara de beato que só vendo para crer, vai chegando à Armação do Bom Jesus? Não é porque sabe que a Senhora Dona Baronesa deve outra vez alforriar de promessa um escravo e será que esse escravo não é boa mão de obra e não vai querer vir com Leléu? Claro que é (Ribeiro: 1984, 129).

Apesar da corrupção praticada, através da qual assegura um razoável estilo de vida, a história de Leléu termina com sua redenção pessoal (em oposição à de Amleto, que não sofre nenhuma mudança até a morte). O momento-chave da redenção acontece quando Leléu entra em contato com Maria da Fé, por quem nutre um amor de pai.

Teias relacionais

Agora faz-se necessário reconsiderar a explicação de Reis para esse tipo de comportamento por parte dos escravos livres e desenvolver comentários adicionais. Reis justifica suas ações como forma de sobreviver numa sociedade que não oferecia oportunidades aos escravos livres de integração igualitária. Reproduzir as relações de poder aprendidas quando de seu aprisionamento e “tornar-se branco” parece ter sido a melhor (e única?) forma de sobreviver. Tal alternativa, sendo a única opção para os escravos livres, indica que a relação senhor-escravo era tão intrínseca à sociedade brasileira que tornava impossível a relação de domínio de outra forma. Finalmente, pode se postular que ter prazer no exercício do poder é simplesmente uma característica humana possivelmente partilhada por todos os seres humanos.

Quando lemos a obra ficcional de João Ubaldo Ribeiro e o trabalho historiográfico de João José Reis, a conclusão a que podemos chegar é de que, juntas, ficção e história podem oferecer uma visão mais ampla do passado e da forma como as relações raciais e sociais eram construídas. Além disso, o exercício de percepção das relações raciais no Brasil com a ajuda de ambas as narrativas deixa a sensação de que estas eram mais complicadas do que podem pare-

cer à primeira vista. Com Valente, podemos afirmar que *Viva o povo brasileiro*

não tem como intenção asseverar ingenuamente a superioridade dos valores do “povo,” nem simplesmente condenar os valores da elite. Pelo contrário, o romance procura reposicionar os termos do debate sobre a questão da identidade nacional, ao desconstruir ideologias “nacionais” tais como o sincretismo, o amor pela harmonia, a cordialidade e a benevolência inatas do povo brasileiro, enquanto enfatiza as diferenças e os conflitos não resolvidos entre as muitas vozes que formam a nação brasileira (1993, 53).

Depois de ler em conjunto João Ubaldo Ribeiro e João José Reis, a afirmação de que a sociedade brasileira não era propriamente cordial e harmoniosa não se mostra injusta ou fora do lugar. O romancista e o historiador parecem confirmar a ideia de que na sociedade brasileira oitocentista quase todos estavam, de uma forma ou de outra, presos a uma relação típica de escravatura. Em outras palavras, a hierarquia social da época pode ser comparada a uma corrente forjada por elos de dominação e subordinação por meio dos quais mesmo aquele que se encontra na base (em termos socioeconômicos) da pirâmide social pode sempre encontrar alguém numa situação pior. É essa a lição que o escravo livre Julio Dandão oferece a um futuro membro da Irmandade do Povo Brasileiro:

Assim, prosseguiu Julio Dandão, esse Lírio se revelava verdadeiramente um rei de escravos, o escravo-rei com suas saudações de que nada valem, a não ser para confirmar que todos são escravos. E quem permite prostração diante de si naturalmente se prosternará diante de outro. E é essa situação que Lírio deseja

para sempre, pois quem tem até medo de conversar sobre ela prefere continuar a curvar-se para seus senhores brancos, contanto que seus subordinados pretos continuem a curvar-se para ele (p. 209).

Na primeira parte de seu livro *Rebelião escrava no Brasil*,² João José Reis comenta que “os escravos não eram apenas propriedade daqueles que podemos corretamente chamar ‘a classe dominante’, nomeadamente, proprietários ricos e comerciantes urbanos. Pessoas em bastante diferentes circunstâncias econômicas e sociais tinham escravos. Existiam até casos de escravos proprietários de escravos” (1993, 3). Apesar de referir-se a um período diferente daquele coberto em *Domingos Sodré*, principalmente o início do século XIX até 1935, Reis aponta para o fato de que a realidade das relações raciais na Bahia não muda dramaticamente de um livro para o outro ou, se quisermos, de um espaço temporal para outro. Na realidade, *Rebelião escrava no Brasil* é notável por oferecer uma perspectiva global e detalhada do intrincado sistema de relações entre senhores e escravos, escravos libertos e não libertos, e assim por adiante. Naturalmente, essas relações tornam-se ainda mais complexas quando os elementos de cor e etnia são adicionados à equação. Nas palavras do historiador,

a população estava dividida de acordo com o lugar de nascimento em brasileiros, europeus e africanos. [...] as diferentes origens desses segmentos da população baiana estão relacionadas com diferentes padrões de visões e comportamentos políticos, sociais e culturais. Mas existiam diferenças de cor também entre os nascidos

² Também em relação a esse livro de João José Reis, usei originalmente a versão em inglês.

no Brasil. [...] Os negros nativos eram distinguidos dos negros africanos e o africano era sempre referido como *preto*. Havia brasileiros brancos e europeus brancos, os últimos quase sempre portugueses. Não havia dúvida quanto à nacionalidade dos mulatos. Tal como os brasileiros, os africanos também eram distinguidos, não pela cor, mas pelas etnicidades e nações. Além disso, os africanos e os afro-baianos podiam ser livres, escravos ou libertos, os últimos ex-escravos para quem a liberdade não significava a mesma igualdade que os livres. Esse complicado conjunto de categorias e relações dividiu nitidamente a sociedade da época e moldou o comportamento de seus membros (p. 5).

Convém lembrar, ainda que apenas de passagem, que se tratava de uma sociedade em que os homens prevaleciam sobre as mulheres devido a razões óbvias inerentes ao trabalho escravo masculino. Outro pedaço de informação crucial tem a ver com o fato de que na capital da Bahia os escravos não eram vistos na base da hierarquia social, afinal, “em termos econômicos, os mendigos e os vagabundos estavam provavelmente numa situação mais difícil do que os escravos” (Reis: 1993, 9).

De acordo com Reis, “os escravos, especialmente os que viviam na cidade, através de um grande esforço pessoal, compraram a sua liberdade, e (muito) poucos até se tornaram prósperos homens e mulheres de negócios” (p. 10). Quando se tenta explicar a opção, registrada no romance de João Ubaldo, de Nego Leléu adquirir escravos, uma interpretação pode ser encontrada no livro de Reis:

Apesar dessa concentração de riqueza, os interesses escravistas espalharam-se por toda a sociedade baiana. Não era necessário ser rico para possuir um escravo. Apenas os mais pobres não tinham escravos. José da Silva Lisboa comentou em 1781 que “é considerado um sinal de extrema mendicidade não ter escravos.

Pode-se suportar qualquer tipo de dificuldades domésticas, mas ter escravos é uma obrigação” (p. 12).

No caso de Leléu, assim como de muitos como ele, ter escravos era uma questão ligada à manutenção de um certo *status*. Além disso, a razão pela qual ele nunca poderia ascender a uma posição superior na escala social, como no caso do mulato Amleto, prendia-se à cor de sua pele e à sua etnia. Ele é chamado de “Nego”, designação usada para escravos nascidos na África que detinham menos privilégios do que os outros e eram discriminados até mesmo pelos afro-baianos. Atentemos para a informação fornecida pelo historiador:

Os africanos, escravos ou livres, eram uma parte significativa da população de Salvador, mas encontravam-se nos degraus mais baixos da escala social baiana. Apesar de parecer terem existido algumas possibilidades de mobilidade social, estas eram limitadas e não eram fora de proporção. Alguns africanos conseguiram boas condições, melhores até que alguns brancos pobres, mas nem mesmo poucos afortunados estavam totalmente integrados no sistema social (p. 20).

Como exemplo da discriminação étnica sofrida por escravos africanos livres, encontramos, em *Viva o povo brasileiro*, Antônia Vitória, esposa de Perilo, que, depois de flagrar uma escrava livre a contar histórias a seus filhos, pune-a por não gostar do conteúdo das narrativas. Diante da surpresa que seu comportamento despertava no padre, que lhe pergunta se a mulher não era uma escrava livre, Antônia Vitória responde:

– Pois então não posso eu castigá-la como bem me aprouver? Não me ofendeu ela, não ofendeu tão monstruosamente um homem

de Deus, não abusou da inocência dos pequenos e da estupidez da Honorata, em troca da comida que busca à cozinha todo o tempo e dos vinténs que nunca lhe regateei? (p. 88).

Claramente, como mulher branca e esposa do barão de Pirapama, Antônia Vitória tira partido de seu poder para discriminar e castigar outra mulher livre, mas diferente de si por ser pobre e negra.

Numa leitura mais superficial do romance, pode parecer que os escravos só começam a rebelar-se no momento em que planejam matar Perilo. No entanto, Dadinha, a escrava mais velha de Perilo, que em 1821 completaria cem anos, faz um discurso no qual fala dos quilombos, isto é, “de comunidades de escravos fugitivos” (Reis: 1993, 40). Ou seja, uma forma de os escravos se insurgirem contra os senhores criando comunidades próprias e livres. Dadinha dá o exemplo de um escravo que não aceita ser escravizado e se insurge contra o senhor, fugindo e criando um quilombo:

O bissínio, quando chegou, chegou com muito alardeio no meio de uns outros, ele sendo o mais alto. Não teve jeito com ele, mararam logo de corda no primeiro dia, ele roeu as cordas, fugiu para os matos [...], então, num sá, fez quilombo, num sá? Rastou gente, rastou mulher, fez quilombão (Ribeiro: 1984, 79).

O discurso de Dadinha oferece uma ideia da situação que Reis discute em *Rebelião escrava no Brasil*, isto é, embora a insurreição muçulmana de 1832 tenha sido uma das maiores, ocorreram outras antes e depois, e a vida dos escravos não era pautada pelo conformismo, como pode muitas vezes parecer. De acordo com Reis, os escravos chegavam a matar outros escravos, se estes não apoiassem sua causa:

Em outros casos, escravos de diversas plantações aliaram forças e mataram homens livres e companheiros escravos que não os apoiaram. Também queimaram canaviais e casas em ensaios para queimar todo o edifício de escravos. Sem exceção, os rebeldes foram derrotados, às vezes brutalmente, mas seu desafio constante fez com que a escravidão e as relações étnicas na Bahia fossem especialmente atacadas durante esses anos (1993, 40-1).

Contudo, Dadinha conforma-se mais ao tipo de escravo leal quando, ao fim de seu discurso e antes de morrer, faz o seguinte pedido: “Não deixem matar Nozinho Pirilo Ambrósio” (Ribeiro: 1984, 82). É interessante ainda verificar que Reis discute igualmente o caso de escravos leais: “Os conspiradores de 1807 tinham planejado uma rebelião para o dia 28 de maio, durante as celebrações do Corpo de Cristo, mas no dia 22 foram traídos por um escravo leal ao seu senhor, que revelou as notícias” (1993, 42). Em sua opinião, a lealdade se prendia ao fato de os senhores os terem libertado e, para alguns, essa era uma forma de mostrar agradecimento. Acrescente-se ainda que, às vezes, os caçadores de escravos fugitivos eram ex-escravos ou negros, em prova da complexidade da teia de relações de então. Ao descrever uma revolta em um quilombo, Reis afirma:

Na manhã do dia dezessete, alguns caçadores de escravos tentaram, sem sucesso, apanhar Urubu. Três deles morreram no processo, e seus corpos foram mutilados para além do reconhecimento. Um dos mortos era um ex-escravo, um cabra. Três outros caçadores de escravos ficaram gravemente feridos, dois deles pretos nativos (1993, 55).

No tocante às relações raciais e sociais associadas ao caso de Amleto, merece menção ainda o fato de os mulatos discriminarem

escravos nascidos de africanos. É igualmente o caso dos capatazes. No romance de João Ubaldo, esse tipo de personalidade é encarnado pelo capataz Almério, mulato que tem a família cativa, mas decide não se juntar aos companheiros africanos uma vez que aspira a ser dono de escravos: “Um dia, dono serei” (Ribeiro: 1984, 19). Almério escolhe assimilar a cultura e a religião europeias, sentindo repulsa, por exemplo, pela capoeira. Contudo, é supersticioso em relação aos deuses africanos, sentindo receio do que lhe possa acontecer caso os escravos decidam enfeitá-lo. Sua forma de lidar com seus medos é, desse modo, exercer violência sobre os escravos para obter uma suposta confiança na invencibilidade de seu poder:

Quando uma vez amanheceu à sua porta uma arrumação de comidas amarelas e bichos sacrificados, ligada à soleira por uma trilha de farofa pontilhada de sangue, saiu pela janela, foi trabalhar tremendo e, apesar de ter batido nos cativos naquele dia, não conseguiu ocultar o medo (Ribeiro: 1984, 149).

João José Reis também descreve esse tipo de situação em seu livro. Em sua pesquisa, descobriu que era muito comum os escravos nativos discriminarem os africanos: “Mesmo nessa luta contra seu senhor, os crioulos não se abstinham de discriminar rispidamente seus companheiros africanos” (1993, 145).

Podemos encontrar uma explicação final para a perpetuação de relações de poder entre escravos e ex-escravos novamente em *Rebelião escrava no Brasil*. Segundo Reis, podia acontecer de os escravos da Bahia terem sido escravos na África vendidos na costa a traficantes de escravos que faziam a travessia do Atlântico (1993, 94). O que se passava na Bahia não era estranho ao que ocorria na África, de acordo com o comentário irônico do historiador Yorubá

Babatunde Agiri: “Os escravos que se rebelaram com sucesso contra o governo Oyo em 1817 agora possuem escravos eles próprios” (Reis: 1993, 95). Atuar da mesma forma na Bahia não parece tão surpreendente se pensarmos que, ao chegarem ao Brasil, essas pessoas mantinham as mesmas estruturas de poder de sua sociedade de origem. Por exemplo, os literatos discriminavam os que não o eram dentro do mesmo grupo étnico, para não falar dos que eram de grupos distintos, brancos ou mulatos. A discriminação vinha tanto de ambos os lados como de dentro:

Numa sociedade em que mesmo os brancos que dominavam eram em grande parte analfabetos, era difícil aceitar que os escravos africanos possuísem meios de comunicação tão sofisticados. No entanto, esses papéis revelaram que entre seus escravos havia pessoas altamente instruídas na linguagem do Alcorão, pessoas que deixaram suas marcas numa caligrafia e numa gramática perfeitas. Eram africanos que, apesar de serem escravos na Bahia, certamente tinham sido membros de alguma *intelligentsia* na África, se não membros de classes mercantis ricas (Reis: 1993, 106).

Ao lermos as obras de João Ubaldo e João José Reis, percebemos a distância que ambas mantêm em relação ao trabalho de Gilberto Freyre. Todas as interações que tentei tornar explícitas aqui mostram-nos que as relações raciais e sociais no contexto baiano não configuram uma situação idílica, sendo compostas de muito mais camadas e teias que aquelas mostradas pelo trabalho de Freyre. De acordo com Eduardo Lourenço,

Cortesão e Freyre [...] implicitamente equacionam diferença com valor. Sendo diferente, a colonização portuguesa é mais “valiosa”. Mas nem sequer convencem o leitor prudente da real exis-

tência histórica da alegada diferença. Nessas, como em outras apologias de nossa colonização, [...] as comparações são superficiais e a escala de valor proposta é ou arbitrária ou altamente tendenciosa (2003, 197).

Algumas páginas adiante, Lourenço afirma que, em essência, o colonialismo português “tem envolvido a subordinação da realidade histórica, econômica, social e cultural do colonizado. Que em nosso caso o colonizado possa, em certos aspectos, parecer menos distante do colonizador do que é habitual não constitui um forte argumento a favor da colonização portuguesa” (2003, 202).

Desse modo, as “asserções líricas [quando comparadas] com a realidade” (Lourenço: 2002, 203) só produzem “absurdos”. São esses absurdos que ficções como *Viva o povo brasileiro* e trabalhos históricos mais recentes como *Domingos Sodré e Rebelião escrava no Brasil* desvendam, ao mostrar não apenas as atrocidades do colonialismo português em relação aos africanos, mas, concomitantemente, entre etnias africanas e, talvez ainda mais chocante, entre indivíduos que depois de escravizados são capazes de reproduzir eles mesmos o sistema.

Referências

- COSTA, Emilia Viotti da. *The Brazilian Empire. Myths & Histories*. North Carolina: The UNC Press, 2000.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. “Vozes em discordância na literatura afro-brasileira na atualidade”. In: AFOLABI, Niyi; BARBOSA, Márcio & Esmeralda RIBEIRO (orgs.). *A mente afro-brasileira*. Trenton: Africa World Press, 2007, pp. 147-64.
- P. HOLOKA, James. *Simone Weil’s The Iliad or the Poem of Force. A Critical Edition*. Nova Iorque: Peter Lang, 2003.
- LOURENÇO, Eduardo. *This Little Lusitanian House: Essays on Portuguese Culture*. Tradução de Ronald W. Sousa. Providence: Gávea-Brown, 2003.
- REIS, João José. *Domingos Sodré, um sacerdote africano: escravidão, liberdade e candomblé na Bahia do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Slave Rebellion in Brazil. The Muslim Uprising of 1835 in Bahia*. Tradução de Arthur Brakel. Londres: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- RIBEIRO, João Ubaldino. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- VALENTE, Luiz Fernando. “Fiction as History: The case of João Ubaldino Ribeiro”. *Latin American Research Review*, 28:1 (1993): 41-60.

***A cidade substituída*, de H. Dobal: reconstrução poético-memorialística de São Luís¹**

Wanderson Lima*

Em toda a poesia de H. Dobal, o poeta é, por excelência, o guardião da memória. Leitor assíduo de Virgílio e conhecedor, desde a infância, da poesia popular nordestina, Dobal sempre recusou a ideia da poesia como expressão do eu. A leitura de *A cidade substituída*, publicado pela primeira vez em 1978, exige precisamente o adensamento da discussão do papel da memória na poética dobalina, uma vez que ela é o agente estruturante desse livro.

Em linhas gerais, *A cidade substituída* é uma reconstrução poético-memorialística da cidade de São Luís do Maranhão. Tal reconstrução é conduzida por um narrador² consciente da falên-

¹ Este estudo constitui um fragmento modificado de minha dissertação de mestrado *O fazedor de cidades: mimesis e poiesis na obra de H. Dobal* (UFPI, 2005). Nela, busquei uma leitura da obra poética de Hindemburgo Dobal a partir das teorias miméticas. Privilegiei as reflexões desenvolvidas por Luiz Costa Lima, buscando compreender o ato mimético como produção da diferença. Fundado na dialética entre *mimesis* e *poiesis*, analisei como se desdobra em Dobal o jogo de forças entre o ficcional e o histórico, a invenção e a descoberta, a representação e a apresentação, para compreender como o poeta, ao recusar a entronização do eu e a adoção de uma linguagem propositalmente hermética e antirreferencial, instala-se num lócus pouco frequentado na lírica moderna, capaz de manter a força comunicativa da poesia sem lhe macular a densidade cognitiva ou a qualidade estética. Explorei uma trilogia de rigorosa coerência interna: *A serra das confusões* (1978), *A cidade substituída* (1978) e *Os signos e as siglas* (1987).

* Professor assistente de Literatura na Universidade Estadual do Piauí (UESP).

² Deixo de lado o termo *eu-lírico* em prol de *narrador* porque o primeiro vocábulo me parece mais adequado para uma poesia de natureza egótica, enquanto o segundo se coaduna mais à proposta de H. Dobal de se expressar em nome de uma comunidade. Dobal concebe o sujeito

cia de seu projeto, de vez que a memória e a experiência coletivas, conforme se depreende da leitura dos poemas, parecem perdidas, substituídas pelo culto do sempre novo (Gagnebin: 1993). O tom do livro, por conseguinte, é elegíaco, grave – e um discreto moralismo poreja de página a página. Essa gravidade elegíaca e moralista desautoriza o humorismo e a ironia patentes em outros trabalhos dobalinos – e, dessa forma, o salto poiético³ do poeta é mais calculado: mais do que em outras obras de Dobal, estamos diante de poemas-documento. Por esse motivo, antes de analisarmos os poemas de *A cidade substituída*, faz-se necessária uma reflexão sobre o jogo dialético entre história e ficção presente no memorialismo poético.⁴

Mimesis poética, memória e história

Segundo Alfredo Bosi (1988), um grande texto artístico gera-se “no interior de uma dialética de lembrança pura e memória social”. De fato, o memorialismo poético deve ser pensado no interstício entre ficção e história, entre lembrança pura e memória

da criação como um sujeito-para-o-outro, como guardião e transmissor da memória social. Chegamos a essa ideia ao lermos “O narrador”, embora lá Walter Benjamin (1987) se refira exclusivamente à prosa.

³ Do grego *poiein*: fazer, dar existência, criar, produzir.

⁴ Dada a qualidade estética de *A cidade substituída*, surpreende não encontrarmos, na fortuna crítica de H. Dobal, nem em Teresina, nem em São Luís, um único texto crítico dedicado exclusivamente a essa obra. Dos autores que dela trataram *en passant*, Nunes (1998) ressalta-lhe a unidade e o caráter elegíaco e Ribas (s.d., p. 77), a reação calbânica do autor contra a racionalidade urbana, a condenação da “concepção de modernidade que visualiza o progresso como destruição do antigo, do passado, da tradição”.

coletiva. Por um lado, ele não se confunde com o fato histórico; por outro, extrapola os interesses individuais de quem o compôs: alça-se ao estatuto de documento sem deixar de ser objeto estético. Ou, em outras palavras, “não sendo um dado histórico, diz no entanto da forma como a história foi vivida; não sendo pura ficção, diz como em seu compositor se deposita e estrutura o ficcional” (Costa Lima: 1981, 161).

Nessa perspectiva, deparamo-nos, em H. Dobal, com memorialismo poético singular, pois que se pauta não em reminiscências de uma experiência vivida, mas em reconstruções poéticas de um observador estrangeiro, que olha com alteridade, embora sem idealizações, para uma cidade rica em memórias. Esse ponto distingue o memorialismo dobalino das experiências, por exemplo, de Carlos Drummond de Andrade na série *Boitempo* e de Ferreira Gullar no *Poema sujo*. Ao contrário da Itabira de Drummond e da São Luís de Gullar, a cidade escolhida por Dobal é reconstruída sem agudas notas afetivas, uma vez que, além de um olhar *de fora*, os intentos estéticos do poeta unem-se aos documentais e denunciatórios: o memorialismo em Dobal explica-se pelo seu senso comunitário e sua consciência histórica ou, numa palavra, pelo seu conservadorismo.⁵

Essa forma peculiar de memorialismo, como tentaremos demonstrar, traz como consequência o arrefecimento do teor *poiético*, devido à sobredeterminação da factualidade histórica

⁵ Usamos o termo *conservador* considerando a semântica que lhe dá Hannah Arendt (2002, 242) no seu belo ensaio “A crise na educação”, onde afirma: “parece-me que o conservadorismo, no sentido de conservação, faz parte da essência da atividade educacional, cuja tarefa é sempre abrigar e proteger alguma coisa”.

sobre a ficcionalidade⁶ – e o discurso poético contrai sua mobilidade semântica.

As afirmações acima, porém, necessitam de uma base analítica a partir do próprio tecido do discurso poético para serem corroboradas.

Refazendo uma cidade: São Luís do Maranhão

Começemos pelo poema de abertura, que sintetiza, tanto em nível de estilo como de tema, o teor da obra.

Elegia de São Luís

Indiferente ao movimento da vida,
um canto de sabiá
se despeja triste
sobre São Luís do Maranhão.

⁶ Não negamos, com essa afirmação, que o discurso histórico esteja isento de ficcionalidade. Este aspecto, por sinal, foi assaz explorado por Hayden White, que demonstrou como o elemento trópico (figurativo) está presente em toda construção discursiva: “Trópico é a sombra da qual todo discurso realista tenta fugir. Entretanto esta fuga é inútil, pois trópico é o processo pelo qual todo discurso *constitui* os objetos que ele apenas pretende descrever realisticamente e analisar objetivamente” (p. 14; grifo do autor). Em outra passagem, referindo-se exclusivamente à história, afirma White: “O modo como uma determinada situação histórica deve ser configurada depende da sutileza com que o historiador harmoniza a estrutura específica do enredo com o conjunto de acontecimentos históricos aos quais deseja conferir um sentido particular. Trata-se essencialmente de uma operação literária, vale dizer, criadora de ficção” (p. 102; grifos do autor). Isso, porém, não invalida, nem para nós nem para White, a possibilidade de distinção entre o discurso ficcional e o histórico. O historiador, como já notara Aristóteles (1451a, b), deve ocupar-se de eventos particulares, acontecimentos que foram (ou podem ser) observados; o ficcionista, no entanto, pode livremente narrar o possível que não aconteceu, observando as leis da verossimilhança e da necessidade. O memorialismo do balino, como intentamos mostrar, é peculiar porque finca-se no acontecimento particular observável, tentando abrandar a força desviante dos elementos trópicos. Daí por que, linhas atrás, escrevemos “poemas-documento”.

Canto, pranto, lamentação de sabiá
atravessando o dia e a noite,
atravessando o céu e a terra.

A passagem da lua,
a passagem das velas nos canais
que a maré transforma e retransforma,
a solidão das igrejas,
a ameaçada solidez destes sobrados,
nada pode vencer
a tristeza deste canto.

Este canto não vem
de uma palmeira invisível.
Vem da gaiola acima da escada
e corta a sala, o jardim, atinge a rua
onde os ônibus soluçam.
Mais ainda: atinge tudo isto
Que está sendo chamado a desaparecer.

(p. 165)

A “Canção do exílio”, do maranhense Gonçalves Dias, transforma-se, com a releitura de Dobal, em elegia, canto de lamentação; o sabiá gonçalviano, um dos mais fortes símbolos do nacionalismo criados por nossa literatura, transmuta-se num sabiá solitário, apartado do povo, “indiferente ao movimento da vida”; no poeta maranhense, o sabiá canta numa palmeira: vive em harmonia com a natureza e bem pode simbolizar a relação do poeta (sabiá) como o seu chão (país). O narrador gonçalviano pôde cantar, com feliz ingenuidade, os poderes da poesia e a comunhão com a pátria: o Brasil, à época do romantismo, precisava de mitos, gestados pela mente prodigiosa de seus escritores, que alimentassem o amor pátrio e nos singularizasse enquanto nação. No contexto em que

se insere o narrador do balino, a situação é bem outra: o sabiá, desnaturalizado, deslocado, vive na prisão da gaiola, e seu canto triste, como a elegia do poeta, parece não atingir ninguém: canto inútil porque protesta contra uma perda da memória coletiva que parece não fazer falta. Interessante notar, no poema do balino, a ausência de pessoas; citam-se igrejas, sobrados, ônibus – elementos que, naturalmente, pressupõem a presença de seres humanos –, mas não se apresentam pessoas propriamente, o que reforça a solidão do sabiá/poeta.

Octavio Paz avalia que o discurso poético, desde o final do século XVIII, tem se manifestado como rebelião; segundo Paz, “a poesia não é um gênero moderno; sua natureza profunda é hostil ou indiferente aos dogmas da modernidade: o progresso e a supervalorização do futuro” (1998, 19). O narrador do balino é, como já dissemos, um conservador; por conseguinte, rejeita os “dogmas da modernidade” apontados por Paz e deseja redirecionar as pessoas para o passado, isto é, para a conservação da memória.

A “Elegia” de Dobar, portanto, faculta-nos pelo menos dois planos de compreensão. No primeiro plano, temos a denúncia da artificialização e da degradação dos bens públicos (a memória arquitetônica colonial de São Luís). No segundo plano, mais implícito, temos o tema do processo de isolamento do poeta, que não se comunica mais com o povo, não tem mais uma função social definida. Praticamente todo o livro insistirá nessas duas ideias. E, para compreendê-las mais a fundo, precisamos nos aproximar da teoria da experiência de Walter Benjamin.

Benjamin (1987) observou que o modo de produção capitalista enfraqueceu as atividades ligadas à *Erfahrung* (experiência coletiva) em detrimento de um outro tipo de experiência, a *Erlebnis* ou

experiência vivida, típica do indivíduo solitário.⁷ Esse arrefecimento de uma memória e uma experiência comuns resultou numa espécie de culto da novidade, que levou o pensador germânico, no ensaio “Experiência e pobreza”, a perguntar-se: “qual o valor de nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?” (idem, 115). É exatamente nesse ponto – em que a tradição não nos provém de modelos seguros porque o que vale é o que é novidade – que se consolidam a informação jornalística e o romance, formas que visam não a partilharem uma experiência, “mas encontrar uma explicação para o acontecimento, real ou ficcional”: no jornalismo, “a informação deve ser plausível e controlável; já o romance parte da procura do sentido – da vida, da morte, da história” (Gagnebin: 1987, 14). Mas Benjamin, ao contrário do que se pode apressadamente pensar, engendra uma teoria da experiência não apenas para se lamentar nostalgicamente pelo fim da *Erfahrung* frente à importância crescente da informação e do culto do novo pelo novo. Na verdade, ao reconhecer a impossibilidade do resgate da experiência coletiva pela arte moderna, Benjamin deseja propor que se busquem novos parâmetros estéticos. Só mais adiante, porém, discutiremos essa nova base estética proposta pelo pensador alemão.

Temos ainda que continuar acompanhando o narrador do balino em sua busca de resgatar a *Erfahrung*. Esse propósito encontra-se claramente explorado no poema que empresta o nome ao título da obra, “A cidade substituída”:

⁷ As traduções dos termos germânicos “Erfahrung” e “Erlebnis(se)” respectivamente como “experiência coletiva” e “experiência vivida individualmente” são de Jeanne Marie Gagnebin (1987)

Ao lado do silêncio
 das torres de Santo Antônio,
 um poeta anônimo prepara
 um sermão inútil.
 Denuncio a mim mesmo
 a indiferença do Maranhão.
 Falo às paredes, aos peixes,
 a quem jamais repetirá as minhas palavras.
 Condeno em silêncio
 os que se uniram ao tempo
 contra a beleza desta cidade.
 Nesta praça esquecida
 não dura mais a memória
 de Antônio Vieira e de Antônio Lobo.
 Toda memória vai-se perdendo.
 Sem música, sem palavras,
 Preparo um réquiem.
 Pranteio esta cidade,
 Substituída por outra
 Estranha ao seu passado.
 (pp. 174-5)

A *finda*⁸ do poema – “Toda memória vai-se perdendo” – não aparece exatamente em seu lugar tradicional, isto é, no fim. No entanto, resume não só o sentido que construímos a partir do poema, como poderia ser o *leitmotiv* do livro. As metáforas litúrgicas “sermão inútil” e “réquiem”, usadas para se referir ao poema, dão conta de como o narrador atribui à poesia o papel de agente paidêutico, formador de laços comunitários. A alusão ao padre Antônio Vieira e ao seu *Sermão de Santo Antônio aos peixes*

⁸ Na poesia galaico-portuguesa, arremate sintético, vindo no verso final.

(verso 4) é bastante significativa. Como sabemos, esse sermão foi proferido em 1672, exatamente em São Luís, e nele o jesuíta, chamando aos colonos de peixes, lança-lhes severas críticas, acusando-os de insensíveis, egoístas, vaidosos e gananciosos. O narrador dobalino coloca-se na continuidade de Vieira: dá-se a função de acusador, assumindo o papel de consciência moral superior. O poema refere-se diretamente a duas figuras de grande importância para a cultura maranhense: Antônio Vieira e Antônio Lobo. O primeiro, que recebera o nome em homenagem a Vieira, foi um importante compositor popular e compilador de refrões de pregoeiros de São Luís; o segundo, cujo nome completo é João Lisboa Antônio Lobo, foi um dos fundadores da Academia Maranhense de Letras. “Vê-se que a inserção destes nomes históricos não se dá aleatoriamente. O poeta os pronuncia para invocar uma tradição ameaçada, porém, salvaguardada pela memória cívica cristalizada no discurso poético” (Ribas: 2004).⁹

No poema “A cidade substituída”, encontra-se, sem manto de alegorizações, mas em tom de denúncia mesmo – o que é estranho num poeta cuja pudicícia da confissão o levava a criar miríades de recursos com o fito de dizer-se sem mostrar-se –, a tematização da solidão do poeta e da inutilidade de sua empresa de tentar resgatar a memória e a experiência coletivas. Essa solidão do poeta enunciada no texto dobalino, esclareça-se, não se explica pelo viés do gênio incompreendido; na poética dobalina, o poeta é a figura capaz de coadunar seus desejos pessoais com os anseios da coletividade; é o porta-voz do *sensus communis*.

⁹ De fato, o narrador dobalino acredita que o poema salvaguarda a memória cívica. Ribas, porém, não ressalta como esse narrador insiste, ao longo de *A cidade substituída*, que essa função da poesia é menoscabada e que o poeta encontra-se solitário.

Em *As serras das confusões*, também publicado em 1978, como a cidade era fruto da atividade *poiética* do autor, a relação entre este e seu povo não era conflituosa; mesmo com humor e ironia, o saldo final era quase sempre de uma identificação na qual o poeta, mesmo criticando, não deixava de se solidarizar com o provinciano mundo habitado por suas figuras arquetípicas. O tema de *A serra das confusões* não era a serra, mas seus habitantes; em *A cidade substituída*, a situação muda: o tema é a cidade, não seus habitantes. E mais: é uma cidade específica, São Luís do Maranhão. O que significa essa mudança? Ela definitivamente comprova a dissidência, no segundo livro, entre o poeta e o povo. O poeta de *A serra* é um aedo, um cantador; o poeta de *A cidade* é um moralista. A intenção do primeiro é apresentar o *etos* de um povo; a do segundo, denunciar a inconsciência de um povo. No primeiro a *mimesis* é *poiética*; no segundo, o documentalismo restringe a dimensão *poiética* da *mimesis*.

A enunciação direta, sem estilização, sem ornamentação, em grande parte dos poemas de *A cidade*, não é, pois, como em *A serra*, uma estratégia mimética para pôr em aproximação isomórfica signo e realidade; é, antes, um anseio documentalista e denunciatório. Uma prova disso no poema supracitado encontra-se no dístico “Denuncio a mim mesmo / a indiferença do Maranhão”; esse é um dos únicos poemas, ao longo de toda a obra de Dobal, em que o poeta usa abertamente a primeira pessoa e em que a opinião do narrador entra diretamente no texto e não implicitamente, pelas frinchas do humor e da ironia.

A esta altura, duas perguntas incômodas já podem ser formuladas, ainda que não respondidas: I) A restrição da dimensão *poiética* da *mimesis* na obra em discussão levou-a a um fracasso estético? II) A nostalgia do narrador o conduz a uma posição mani-

queísta que o leva a ver o passado como a Idade do Ouro? A resposta virá pela apreciação de outros poemas:

Museu do Negro

Estas lembranças,
aqui dispostas cruamente,
ferem de novo o Maranhão moreno.
Cadeias correntes
troncos e grilhões;
a alma destroçada
nas torturas do corpo.

Não cultivar jamais estas lembranças
dispostas nesta sala cruamente.

O que foi outrora
mercado de escravos,
úmida cafua
de sombra e de banzo,
que não seja agora
um museu somente.
Mas um monumento
a um tempo mais claro,
à brisa rebelde,
ao sol, ao calor
de uma raça alegre.

(pp. 169-70)

Este poema demonstra que, para o narrador do balino, a condição do passado é sempre exemplar, seja quando aponta, como aí vemos, erros a serem evitados; seja quando apresenta

exemplos que merecem ter continuidade. O Museu do Negro, apesar de ferir “de novo o Maranhão moreno”, tem sua justificativa de ser no fato de transcender o estatuto comum de um museu: ele deve tornar-se “... um monumento / a um tempo mais claro”. O recurso de impessoalização do dístico que ocupa o centro do poema é digno de atenção: se o narrador optasse pela forma verbal imperativa negativa “Não cultivem...”, a floraria de forma mais explícita não só seu moralismo, mas até um halo autoritarista. Aqui, como em noutros trechos, a força crítica da poesia do balina advém, em grande parte, do apagamento do eu pessoal; este recurso cria a ilusão (positiva) de que o poeta está elaborando um conhecimento objetivo da realidade. As expressões “Maranhão moreno” e “raça alegre” constituem índices de que a simpatia do narrador pela etnia negra é ainda eivada de atenuações e estereotípias.

A concepção de história do narrador de *A cidade substituída* privilegia sempre o passado. Ao contrário da maior parte dos poetas sociais, assentados numa visão marxista que projeta o paraíso terreno para um futuro próximo, o narrador do balino acredita que a solução para as mazelas do presente surgem dos exemplos do passado, verdadeiro baú de panaceias. Para o narrador de H. Dobal não há futuro, ou melhor, não há um futuro *promissor* porque os homens do presente desdenham do passado, da memória e das experiências que os urdiram numa rede de representações sociais comuns. *A cidade* é, por conseguinte, obra de um poeta social conservador. E não porque se estabeleça na perspectiva histórica do vencedor, mas porque situa o eldorado no passado:

Sobradões

O tempo antigo se destrói
 nestes sobrados prostituídos.
 Aqui outrora se falou de amor,
 se fez amor nestas alcovas
 onde hoje os carinhos se compram.
 Aqui moravam barões e baronesas.

Os trabalhados balcões
 de ferro e de madeira.
 A rótula discreta. As tábuas
 largas longas do assoalho
 onde os passos rangiam
 e o coração ressoava.
 A íngreme escada onde o desejo
 subia com seus disfarces.

Hoje são sobradões deteriorados.
 São bordéis. E aqui o amor se revoga,
 o tempo antigo morre de novo.

(pp. 175-6)

Como muitos outros poemas de *A cidade substituída*, o texto acima se monta sob a tensão entre o antigo e o atual. O paralelo entre os dois tempos não poderia ser mais maniqueísta: ao “tempo antigo” liga-se a integridade arquitetônica do espaço, a sobriedade dos gestos e das intenções, o refinamento aristocrático de barões e baronesas (“A íngreme escada onde o desejo / subia com seus disfarces”); ao “hoje” vincula-se a deterioração, física e moral, do espaço: os sobradões estão “prostituídos”; o amor foi revogado, os carinhos agora se compram. O poema vincula a integridade do espaço arquitetônico à integridade moral das pessoas; o Tempo, ente metafisi-

co, destrói não apenas os sobradões, mas também a moralidade e o instinto aristocrático das pessoas. O “tempo antigo”, assim, morre duas vezes: em consequência da deterioração e em consequência da revogação do amor. É sintomático o afastamento da segunda estrofe, já que ela descreve exatamente o “tempo antigo”, que também não se *alinha* com o “hoje”.

Muitas das fraturas no corpo estético de *A cidade* provêm do desejo do poeta de que seu livro seja mais que ação simbólica: intervenção prática. Isso justifica a frequência com que delata a inconsciência do povo maranhense diante da perda do patrimônio arquitetônico e dos costumes que perfazem a memória social de São Luís. A essa circunstância da inconsciência do povo soma-se o poder corrosivo do tempo: “doença incurável”, “maré que não reflui” (“A face vulgar”, Op. cit., p. 179). Há, portanto, nesse livro, a ocorrência do tempo histórico, o tempo dos homens indiferentes, esquecidos das experiências coletivas, e do tempo meta-histórico, metafísico, no qual se avoluma a figura personificada do monstro-tempo e seu veneno corrosivo:

Mirantes II

Sobre o telhado, o mirante
acompanha o tempo que não dorme.
Não guarda o que mira:
o rosto vígil que lhe traz
esta metamorfose,
os punhais da chuva, a lâmina do sol,
o veneno humano da indiferença.
O mirante não guarda
os cristais de crepúsculo,
nem a dura certeza
de que uma cidade

nos seus azulejos
só é perene
como a brisa e a nuvem.

(p. 182)

O elemento humano, praticamente ausente de *A cidade substituída*, quando aparece é representado por aqueles que, tal como o poeta, se encontram à margem do culto do novo e da apologia do progresso.

Araçaji

São pescadores silenciosos,
não cantam amores no mar.
Vão tranquilos, vão sabendo
que a vida é assim.
Na volta deixam na areia
os seus troféus de pesca:
as cabeças de tubarões, a humilhada
ferocidade dos monstros.
Aqui estão elas: mandíbulas armadas
com dupla fileira de navalhas.
Os olhos malignos que encontravam
os seus caminhos nas águas mornas.
Não são mais nada.

Queimados pelo sol, pelo sal das ondas,
os pescadores passam. Não são heróis.
São pescadores pobres
sem força de mudar a vida.

(p. 168)

A escolha dos pescadores para protagonizar o poema não foi casual. Os pescadores pertencem a uma comunidade que a

técnica e o racionalismo progressista não adentraram. Apoiados num modo de organização pré-capitalista, artesanal, representam a experiência comum partilhada, um foco de resistência da *Erfahrung*. O narrador apresenta-nos os pescadores de forma deseroicizada: “não cantam amores no mar”, “não são heróis”. E esse caráter não heroico dos pescadores é, na verdade, o que os torna admiráveis e atrai a simpatia do narrador: são pessoas comuns, que preservam uma memória e uma experiência coletivas avessas ao signo do progresso.

No sistema capitalista, a técnica e o culto do progresso impõem mudanças vertiginosas no espaço físico e no comportamento das pessoas; no modo de vida pré-capitalista dos pescadores, no entanto, a vida parece assentar-se no eterno presente do mito e o pescador não se vê como indivíduo, mas como parte do tecido comunitário. Por isso, não há revolta, não há heroísmo – não há, enfim, sobreposição das vontades do indivíduo sobre o ditame da tradição: “Vão tranquilos, vão sabendo / que a vida é assim”. Apesar da irrupção subjetiva e lamentosa do narrador no arremate do poema – “São pescadores pobres / sem força de mudar a vida” –, o saldo final não parece desfavorável aos trabalhadores da pesca: o poema, aqui, não é uma peça de denúncia nem, como aquele outro, um “réquiem” e “um sermão inútil” –, mas uma apresentação de um *modus faciendi* exemplar, apesar de marginalizado. Na verdade, o dístico final do poema, com seu franco patetismo, subtrai forças à *mimesis* e abala o equilíbrio da representação poética; cola-se ao poema como comentário pessoal, estreitando a força sugestiva do discurso poético; substitui a sobriedade da representação pela expressividade do *páthos*; compromete, numa palavra, o edifício da verossimilhança interna.

O sabiá ressabiado: a memória esfacelada

Levantamos, linhas acima, alguns questionamentos acerca das aporias enfrentadas por H. Dobal por conta da imbricação entre memória e *mímesis* poética. Pomos em questão: I) os limites impostos à invenção poética pela sobredeterminação da factualidade histórica; II) até que ponto essa restrição da dimensão *poiética* da *mímesis* contribuiu para *A cidade substituída* ser uma obra malsucedida do ponto de vista estético; III) até que ponto a visão nostálgica do narrador dobalino o conduziu a uma postura maniqueísta e idealizada do passado.

Vamos aqui esboçar respostas a essas perguntas. E, neste ponto, novamente retornamos à teoria benjaminiana da experiência. Dizíamos que o diagnóstico da perda da *Erfahrung*, por parte de Benjamin, leva-o a repropor as bases estéticas da arte moderna. O cânone benjaminiano centrar-se-á em autores que reconhecem o esfacelamento da experiência tradicional e da *aura*¹⁰ e buscam reconstruir uma nova forma de objetividade artística, recusando-se ao individualismo egótico e isolacionista da *Erlebnis*, como é o caso, por excelência, de Marcel Proust. Segundo Gagnebin, Benjamin privilegiará

o Bauhaus, o Cubismo, a literatura de Döblin, os filmes de Chaplin, enumeração [...] cujo ponto comum é a busca de uma nova “objetividade” (“Sachlichkeit”), em oposição ao sentimentalismo bur-

¹⁰ Em Walter Benjamin, o conceito de “aura”, assim como o de *Erfahrung*, descreve “o mesmo processo de fragmentação e de secularização” (Gagnebin: 1987, 11). A diferença é que, quando Benjamin descreve a perda da *aura* no famoso ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, sua perspectiva é radicalmente mais materialista e também mais otimista, ao contrário da nostalgia que exalam seus principais estudos sobre a perda da experiência: “Experiência e pobreza” e “O narrador”.

guês que desejaria preservar a aparência de uma intimidade intersubjetiva. Essas tendências “progressistas” da arte moderna, que reconstróem um universo incerto a partir de uma tradição esface-lada, são, em sua dimensão mais profunda, mais fiéis ao legado da grande tradição narrativa que as tentativas previamente condena-das de recriar o calor de uma experiência coletiva (“Erfahrung”) a partir das experiências vividas isoladas (“Erlebnisse”) (1987, 12).

A aporia enfrentada por Dobal no livro em estudo consiste na consciência da necessidade de “criar o calor de uma experiência coletiva”, apesar de saber que o poeta não é mais ouvido – como vimos especialmente em “Elegia de São Luís” e “A cidade substituída” –, porque seus valores não se coadunam com os do modo de produção capitalista, por conseguinte seu *status* de porta-voz derruiu. Muda, dessa forma, a posição – diríamos a postura ideol-ógica – do narrador: em *A serra das confusões*, mesmo com o dis-tanciamento relativo proporcionado pelo humorismo ali presente, o poeta era, como já dissemos, cantor do etos de um povo; em *A cidade substituída*, o narrador perde esse caráter aédico: torna-se o cantor solitário dos valores perdidos pelos “cegos habitantes / des-ta cidade condenada” (“A catástrofe”, p. 180). O solitário narrador dobalino substitui o tom epigramático e a apresentação dos fatos sem ajuizamentos peremptórios pela toada elegíaca, nostálgica e de fundo denunciatório. O poema, assim, já traz o mundo sob um julgamento. Mas seria apressado ver nessa redução da mobilidade semântica do poema, nessa sutil (porém inegável) ideologização do discurso poético, prejuízo em sua fatura estética. Uma crítica restritamente estético-formal aplicada aos textos de *A cidade subs-tituída* jamais poderia concluir da inferioridade deste em relação aos textos de *A serra das confusões*.

No entanto, se considerarmos a dialética da semelhança e diferença inerente à *mimesis* (Costa Lima, 2003), fica evidente que, em *A cidade substituída*, Dobal privilegia o eixo da semelhança, isto é, intenta mais des-cobrir aos nossos olhos uma cidade do que inventá-la. A consequência dessa busca do poeta pela aproximação – que nunca chega a ser total – entre a ficção e o mundo é a restrição da força crítica do seu discurso. O tom elegíaco e o denunciamento subjacente em *A cidade* engendram uma crítica bem menos sutil do que aquela que o humor e a ironia engendraram em *A serra das confusões*.¹¹ Sob o foco da perspectiva benjaminiana, por exemplo, parece-nos inegável que o narrador de *A cidade* compraz-se em lamentar a perda da *Erfahrung*, adotando uma postura nostálgica e romantizada do passado. O conservadorismo, aspecto marcante em Dobal, afastara-o tanto da assunção de uma nova estética (como propunha Benjamin) que respondesse à queda da experiência coletiva, como da adesão otimista ao culto do novo e à celebração da perda da tradição, a exemplo do que fizeram os futuristas italianos.

A sobredeterminação da factualidade histórica sobre a liberdade poética, o moralismo e a ideologização velados são aspectos presentes, sem dúvida, em *A cidade substituída*; e eles atestam, antes de tudo, a coerência do programa estético de H. Dobal. O esfacelamento de uma experiência e de uma memória comuns representa o fim da função paidêutica do guardião da memória por excelência, o poeta. Diante de tal situação, a voz *conservadora* do

¹¹ O humor e a ironia, em *A serra das confusões*, são fatores de *poiesis* que geram uma tensão crítica ausente de maniqueísmo, ambígua, complexa. Ao abdicar, em *A cidade substituída*, do humor e da ironia, Dobal furta do seu discurso um ludismo consequente e complexificador, em troca de uma crítica mais direta e de fundo moralista.

narrador do balino só podia se acomodar ou lançar um protesto. Optou pela segunda alternativa e insistiu na inconsciência das pessoas e na impiedade do Tempo, senhor da corrosão.

O silêncio da *intelligentsia* ludovicense em torno de *A cidade substituída* é compreensível, não obstante a qualidade estética da obra. O olhar de estrangeiro de Dobal passa ao largo do deslumbre patético do turista em férias. E ainda que esse trabalho de reconstrução poética de São Luís no contrapelo dos guias turísticos tenha sido feito por grandes poetas maranhenses – Ferreira Gullar e Nauro Machado são exemplos notáveis –, é sempre mais complicado se ele vem de fonte alienígena: abala com mais força os mitos engenhados pelo ufanismo bairrista.

O memorialismo poético, observa Costa Lima, “nutre-se [...] da violência com que as coisas vivem em nós” (1981, 175). No caso de H. Dobal, não foi necessária uma vivência longa para que São Luís o arrebatasse com a violência de que fala o crítico. Dobal atribui ao poeta uma das mais altas responsabilidades sociais: a de transmissor da tradição, a de guardião da memória social. Sem um referencial cultural determinado, não há poesia possível para Dobal. Trata-se de um poeta inapto para abstrações, inimigo de ensimesmamentos e perquirições metafísicas.

Há uma anotação em *Viagem imperfeita* (In: *Obra completa II – prosa*, 1999), seu livro de memórias de viagens, que dá conta precisamente deste aspecto: “De novo o domingo, as planuras sem fim e tudo de repente não é mais paisagem, é uma imagem poética (‘campos desnudos como el alma mía’) de um espanhol que entendia mais de sua alma do que destes campos”. Dobal era o contrário: entendia mais dos campos, e das cidades, do que de sua alma.

Referências

- ARENDDT, Hannah. “A crise na educação”. In: *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ARISTÓTELES. “Poética”. In: *Aristóteles*. Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOSI, Alfredo. “A interpretação da obra literária”. In: *Folha de S. Paulo*, 5/3/1988.
- COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003.
- _____. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- _____. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- DOBAL, Hindemburgo. *Obra completa I – poesia*. Teresina: Corisco; Prefeitura de Teresina, 1997.
- _____. *Obra completa II – prosa*. Teresina: Corisco; Prefeitura de Teresina, 1999.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin: os cacos da história*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. “Prefácio – Walter Benjamin ou a história aberta”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 7-19.

- NUNES, Manoel Paulo. “O universo poético de H. Dobal”. In: *Tradição e invenção: discursos acadêmicos – nova série*. Teresina: Projeto Petrônio Portella, FUNDEC: 1998.
- PAZ, Octavio. *Sóror Juana Inés de la Cruz: as armadilhas da fé*. São Paulo: Mandarim, 1998.
- RIBAS, Ranieri. *Campo de cinzas: realismo fenomênico e função épica na poesia de H. Dobal*. Teresina, s.d. (mimeografado).
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 2001.

ENTREVISTAS

CONVERSAS DO *CAMPUS*
COM A CIDADE

ANTONIO CARLOS SECCHIN

“Não há mais lugar para a inocência”

Antonio Carlos Secchin é um *workaholic* confesso e conhecido que, em suas múltiplas atividades como crítico, docente, ficcionista e poeta, sempre cultivou o perfeccionismo. Não reduziu a autocobrança nem mesmo ao entrar para a Academia Brasileira de Letras, ao contrário, parece encarar a imortalidade como reforço à busca de autossuperação.

Tamanho empenho se reflete positivamente em seus textos, que se distinguem pelo amadurecimento e a lapidação. A vasta leitura que subjaz a seus escritos jamais pesa sobre o receptor. À análise da obra alheia, o entrevistado adiciona distinção, ética e rigor. Assim se compreende o carinho que merece tanto dos colegas de pena quanto dos alunos de Letras.

Nas páginas a seguir, discorre sobre uma ampla gama de aspectos das lides literárias, em diálogo virtual com **Ricardo Vieira Lima** por ocasião do lançamento do livro de poesia *Todos os ventos* (2002). Chegamos a pensar em atualizar a conversa, mas ela nos pareceu tão resolvida internamente que resolvemos publicá-la em sua versão original no livro *Papos contemporâneos 1* (2007) e também aqui.

Todos os ventos reúne sua poesia anterior, revista e diminuída, acrescida de uma produção de inéditos. Antes desse livro, você publicou apenas três pequenos volumes, dois deles por editoras de pouquíssima ou nenhuma distribuição. A rigor, sente-se como se estivesse prestes a estreiar na poesia?

Sim, trata-se de algo paradoxal: a publicação de um livro que representa ao mesmo tempo minha “estreia” e minha “obra completa”. Na verdade, boa parte dos novos poemas foi escrita em circunstâncias pessoais pouco favoráveis. Cheguei a supor que se trataria de meu último livro. Nesse caso, o derradeiro ataria a ponta com o primeiro, *Ária de estação*, também de poesia, e eu ao menos me sentiria mais reconciliado com o que suponho ser minha mais intensa (ainda que pouco extensa) vocação. De todo modo, espero que *Todos os ventos* apresente uma convivência não litigiosa entre a sabedoria da experiência e o entusiasmo da estreia.

Por que supôs que este seria seu último livro?

No ano 2000 constatei, com certo pesar, que era mortal... Até então, a ideia da morte era algo que me soava tão longínquo quanto um pôr-do-sol em Netuno. De repente, contraí uma toxoplasmose – quase trinta dias consecutivos de febre, risco de cegueira, sequelas que duraram meses. A poesia, represada há tanto tempo, retornou com intensidade. Cheguei a escrever dois poemas num único dia, o que, em termos de minha produção, corresponderia a um sedentário que conseguisse correr três maratonas em doze horas. Todavia, não creio que a doença tenha agregado um tom fúnebre ou melancólico à minha poesia. Ao contrário, tratei da morte até com certo humor, e há muitos textos irônicos, leves e solares desse período. Se você observar, a seção mais densa e meditativa da obra – os “Dez sonetos da circunstância” – não fala propriamente da morte, mas, quase sempre, da perda em vida: evocação de situações e objetos perdidos, não porque morreram, mas porque se transformaram.

O seu caso lembra, de certa forma, a trajetória de dois grandes poetas brasileiros que somente em torno dos cinquenta anos divulgaram, para um público maior, suas respectivas obras poéticas. São eles Joaquim Cardozo e Dante Milano. Concorda com essa comparação? Não teme que sua poesia possa obter uma repercussão limitada, uma vez que você –, assim como os poetas mencionados –, não tem desenvolvido, pelo menos até o presente, uma carreira poética regular?

É provável que muitos nem tenham ouvido falar de minha experiência poética, limitada a poucos e magros volumes de ínfima circulação. Nos anos noventa, atuei maciçamente na crítica, e pode existir preconceito ou desconfiança contra um “crítico” que, repentinamente, se arvora a ser “poeta”. Procurei desenvolver uma escrita em que o discurso crítico fosse poroso ao poético, e vice-versa. Circunstantialmente, o lado crítico foi muito mais solicitado do que o poético. Seria meu desejo que, a partir de agora, essa equação se invertesse. Quanto a Cardozo e Milano, só posso ficar lisonjeado com a referência: ambos grandes escritores, respeitados independentemente de possuírem obras de pequena extensão.

Todos os ventos abre com um poema curioso, que toca num tema delicado: a possível homossexualidade de Álvares de Azevedo. Mais à frente, há um poema intitulado “Noite na taverna”, numa referência à famosa novela azevediana. Fale sobre esses dois textos e sobre o seu interesse pelo poeta, assim como pelos demais escritores do Romantismo brasileiro (você chegou a publicar um ensaio sobre a presença do mar na poesia dos românticos).

Estudei detidamente a produção romântica brasileira, inclusive a de muitos poetas de segunda linha, jamais reeditados. Tenho pouca

afinidade com a linguagem romântica, mas bastante interesse pelas tensões culturais e ideológicas do período. É fascinante o estudo das diversas máscaras com que os personagens-poetas camuflam ou revelam o território da sexualidade. Meu poema “É ele!” não pretende retirar a máscara do poeta e revelar uma verdade, mas apenas colocar-lhe outro disfarce, malicioso, que, no caso, abre campo para a perspectiva homossexual. Quanto ao interesse por outros poetas românticos, lembro ainda que escrevi as “Memórias póstumas de Castro Alves”, incluídas em meu livro de ensaios *Escritos sobre poesia & alguma ficção* (2003).

Em “Remorso”, outro poema instigante, você escreve: “A poesia está morta. / Discretamente, / A. de Oliveira volta ao local do crime”. Qual seu intuito ao escrever esses versos? Que crime de lesa-poesia o poeta parnasiano teria cometido?

Uma possível resposta pode ser encontrada em outro poema do livro, o soneto “Trio”, que cita o triunvirato-mor de nosso Parnaso (Alberto de Oliveira, Olavo Bilac, Raimundo Correia): “aprimonam em seus versos as pombas e estrelas / apostando que em jaula firme e decassílabo / não haverá qualquer perigo de perdê-las. / Adestram a voz do verso em plena luz do dia. / À noite a fera rosna a fome da poesia”. Essa perspectiva decorativa, domesticada e autojubilosa sintetiza o pior do Parnasianismo.

Dois poemas de Todos os ventos são muito singulares: “Um poeta” é o único sem dedicatória e “Luz” é o único com epígrafe. Fale sobre essas particularidades.

“Um poeta” é texto satírico, cuja ideia partiu de um verso de Leminski, em que ele, ironicamente, dizia ser sua poesia “mero plágio da *Iliada*”. Pensei em caricaturar o poeta de mentalidade provinciana, vaidoso, que produz muito pouco, centrado no próprio umbigo, e que se julga, com diminuta e inexpressiva obra, superior ao próprio Homero (risos). Tal poeta não corresponde a nenhum modelo prévio real, embora várias pessoas tenham me “garantido” que o inspirador seja A, B ou Z (risos). Isso demonstra, de um lado, que o tipo é mais abundante do que eu poderia supor e, de outro, que há uma tendência, por parte de alguns, a personificar o poeta descrito nesse texto, que objetiva apenas revelar, de modo genérico, uma maneira grotesca de se relacionar com a poesia. Por isso, o poema não é dedicado a ninguém. Quem sabe eu não devesse dedicá-lo “A vários”, e cada um que pusesse a sua carapuça? (risos). Quanto a “Luz”, trata-se de um poema – a partir do próprio título – escrito unicamente em monossílabos, e a epígrafe de Racine consiste num verso considerado intraduzível por Manuel Bandeira: “Le jour n’est pas plus pur que le fond de mon cœur”. A segunda parte do poema é minha proposta de tradução, frente ao desafio lançado por Bandeira.

Sua poesia tem muito ritmo, seus versos são bastante musicais. Isso seria uma herança do Simbolismo ou de seu passado universitário como letrista de música?

Recordo vagamente que meu primeiro poema, escrito na adolescência, no milênio anterior, tinha uma tonalidade simbolista. Assim, comecei a fazer poesia com apenas setenta anos de anacronismo, e não cento e cinquenta, como seria o caso, se meu modelo

inicial fosse romântico. Mas não creio que o traço simbolista tenha prosperado, inclusive pela minha tendência “objetivante” e pela concretude e plasticidade das imagens de meus poemas. Quanto às atividades de letrista, cessaram por falta de parceria musical, mas, na época dos festivais universitários da década de setenta, me atraíam bastante.

Foi nessa década, aliás, que você participou da famosa antologia 26 poetas hoje, organizada e lançada por Heloisa Buarque de Hollanda em 1976. Como isso ocorreu?

A rigor, considero meio acidental minha entrada nessa coletânea: eu era colega e amigo de Heloisa, nessa época ainda professora de Letras. Creio que ela simpatizou comigo e se interessou em conhecer e divulgar minha produção, daí o convite. Mas não compartilho do ideário estético da “poesia marginal”, tão amplamente representada na antologia. Aliás, vejo com certo espanto o afã com que tantos poetas se empenham em integrar o elenco de antologias, como se isso fosse um passaporte para a imortalidade, a consagração de uma obra. Esse pensamento, a meu ver, é totalmente equivocado. O que consagrará alguém, se for o caso, é o juízo crítico advindo da decantação do tempo, e não o fato de a pessoa ter infiltrado em antologia um ou dois poemas ao lado de textos de figurões já canonizados, na inócua tentativa de chupar, por tabela, algo da notoriedade alheia. Sobretudo em nossa atualidade, quando os ânimos entre os grupos poéticos estão extremamente acirrados, o que prepondera é o sectarismo de incontáveis e grotescas autocoroações.

Sua poesia mais recente abriu um novo leque em sua obra: o do poema narrativo, que, entre nós, foi cultivado com mestria por um poeta como Drummond em “O caso do vestido”, para só citar um exemplo. Por que esse interesse pela poesia narrativa? Seria um reflexo ou prolongamento do ficcionista que há em você?

Gosto de experimentar o maior número possível de formas, e de fato nunca havia tentado de modo mais consequente o poema narrativo. Todavia, meu impulso narrativo (seja na poesia ou na prosa) se adapta antes aos registros ditos “menores” (conto, novela), do que ao largo sopro épico ou romanesco. Me agrada explorar o detalhe, a peripécia breve, e não traçar painéis gigantescos que supostamente incluam todo o destino da humanidade.

Por falar em ficção, sua estreia nessa área foi em 1975, com a novela Movimento. Parece-me que sua prosa parte daquela máxima famosa de Mallarmé: “Tudo no mundo existe para acabar num livro”. Qual foi seu objetivo ao escrever essa novela, que tem boas doses de realismo fantástico, além de um pouco de Borges e Kafka? Levar a máxima mallarmeana até as últimas consequências?

De algum modo, esse livro foi uma grande declaração de amor à literatura, e você observou muito bem esse aspecto da hipertrofia do literário, até aquele ponto máximo em que... Bom, não contemos o que ocorre, na otimista suposição de que alguém ainda possa se interessar em ler essa velha ficção que escrevi aos 21 anos, mas que ainda hoje não renego.

No conto “Carta ao Seixas”, publicado no belíssimo livro Machado de Assis – uma revisão (1998), organizado por você, José Maurício Gomes de Almeida e Ronaldo de Melo e Souza, mais uma vez a literatura (no caso, a machadiana) é o tema central. O conto é quase uma justificativa para a teoria que você defende no ensaio “Em torno da traição”. Contudo, como bem argumenta Dalton Trevisan, ao que consta, Machado, quando era vivo, jamais teria negado a “culpabilidade” de Capitu, tão apregoada pelos críticos da época. A ambiguidade da qual você fala – e não se pode negar que ela existe no texto de Dom Casmurro – não poderia ser inconsciente? Ou seja: Machado, sem querer, “atirou no que viu e acertou no que não viu”?

Essa é a grande missão do escritor: acertar sempre no que não vê. Para mirar apenas no visível, nem seria necessária a arte. Machado, vivo, não se pronunciou sobre “culpas” ou “virtudes” da personagem – é possível mesmo que, na época, houvesse uma pressuposição tácita da “culpa”. Mas, em oposição ao veemente argumento de Trevisan, poderíamos dizer que ele está falando do Machado “leitor” (mesmo que seja leitor de si mesmo), cuja opinião pode ser discutida e desmontada pelo Machado “autor”, que insere no texto muitas sutilezas, a ponto de, na condição de leitor, ele próprio não percebê-las...

Quando nasceu seu interesse pela crítica literária? Antes, durante ou depois dos primeiros versos? Quais os críticos que mais o marcaram?

O interesse pela palavra em todos os seus desdobramentos – ficcionais, poéticos e ensaísticos – me acompanha desde muito cedo, e não saberia estabelecer escalas de anterioridade. Li com atenção e

prazer nossos principais críticos – muito Álvaro Lins, Sérgio Milliet, Cavalcanti Proença, Eugênio Gomes, Franklin de Oliveira. Dentre os vivos, para não magoar ninguém com inevitáveis omissões, destacaria um único e grande nome, que, ao que consta, prefere manter-se longe de qualquer exposição: refiro-me a Fausto Cunha.

Acredita que a crítica universitária que se faz hoje no Brasil é melhor do que a que foi feita no passado, antes da criação das Faculdades de Letras?

Bons e maus críticos existem dentro e fora do circuito acadêmico. Acho inócua essa querela entre crítica universitária e não universitária, como se não pudesse haver circulação entre esses espaços. O importante, a meu ver, é o bom senso na adequação da linguagem ao público a ser atingido. O discurso crítico deve ter em conta o compromisso da inteligibilidade, seja diante de um auditório altamente especializado, seja diante dos leitores de jornal.

O que representa, para você, a titularidade da cadeira de Literatura Brasileira da UFRJ, antes ocupada por Tristão de Athayde e Afrânio Coutinho?

É muito honroso suceder a nomes dessa magnitude, com inegáveis contribuições para a história das ideias no Brasil. Alceu de Amoroso Lima foi dos mais importantes críticos do Modernismo e Afrânio Coutinho teve papel pioneiro e de grande divulgador, entre nós, do New Criticism, além de ter implantado a Pós-Graduação em Literatura Brasileira da UFRJ. Tornei-me titular através de concurso público em 1992 e, com isso, aumentaram as responsabilidades e

as solicitações: sou chamado com frequência a integrar bancas de concurso, a emitir pareceres, a presidir eventos. Sempre que posso, aceito esses convites, porque julgo minha participação quase como um dever inerente ao cargo, para o bom funcionamento da estrutura universitária. Mas sem esquecer o fundamental: continuo, com grande prazer, dando aulas na graduação e na pós-graduação, e orientando teses.

Na seção “Aforismos”, de Todos os ventos, você afirma que “herança não é apenas aquilo que recebemos, mas aquilo de que não conseguimos nos livrar”. Fale sobre a presença do poeta João Cabral de Melo Neto na história da poesia brasileira e, ao nível pessoal, na sua vida e na sua obra de crítico e de poeta. A poesia cabralina foi ou ainda é uma obsessão para você? Ainda pretende escrever sobre ela?

Estudei muito João Cabral exatamente para não fazer a poesia que ele faz. Sua poesia é tão cabal e cabralmente realizada que acaba condenando os que a seguem a um papel de diluidores. O impacto do “grande nome” tende a ser muito mais paralisante do que fecundo. Fui amigo de Cabral, sobre sua obra escrevi mais de quatrocentas páginas. Organizei, a pedido dele, a coletânea *Melhores poemas* (em sétima edição pela Global) e, junto com Felipe Fortuna, preparei a coletânea *Piedra fundamental* (Editora Ayacucho), a maior antologia do poeta já publicada no exterior. Depois disso, não creio que ainda vá me concentrar detidamente em sua obra. Certa vez, em tom de brincadeira, disse-lhe que, como já o estudo desde 1977, iria pedir ao INSS uma “aposentadoria em Cabral” (risos).

Não acha que essa obsessão possa ter atrapalhado sua carreira poética? Hoje, sente-se livre para dedicar-se principalmente ao poeta Antonio Carlos Secchin?

Certa vez, disse ao poeta que nossa relação dava certo porque era um obsessivo falando de outro... (risos). Mas, no caso, a perspectiva era essencialmente a do crítico literário. Como observei, suponho que a possível influência dele em minha poesia, se for o caso, seja bem diminuta.

Mas ao estudar tanto uma obra alheia você não teria deixado de se dedicar com mais intensidade à sua própria?

Difícil contabilizar o que, na doação a um outro, corresponderia a uma pilhagem de si mesmo. Não penso que minha poesia se tenha rarefeito pelo fato de eu haver me dedicado a Cabral ou a vários outros poetas e escritores. Quando o poema precisa surgir, ele irrompe, como escrevi em “Biografia”, “sem mão ou mãe que o sustente”. Essa força sorrateira e indomável, quando tem valor de verdade para o sujeito que a sofre, desconhece as boas maneiras e a conveniência. Hóspede invisível, só percebemos que visitou nosso corpo ou nossa casa quando já nos deixou: o vestígio de sua passagem é o poema. O poema é o rastro possível da poesia que se foi.

Como era seu convívio com João Cabral? Em 1990, você conseguiu “arrancar” do poeta alguns poemas inéditos, anteriores à publicação de Pedra do sono, estreia oficial de Cabral. Essa primeiríssima produção poética foi lançada em livro pela Faculdade de Letras da UFRJ

(Primeiros poemas, 1990). *Fale sobre os bastidores dessa publicação e sobre a importância do livro.*

Foi no período em que mais nos frequentávamos. Em 1990, propus para ele (e a proposta foi aceita por unanimidade) a concessão do título de doutor *honoris causa* pela UFRJ. Isso o deixou felicíssimo. Pensei, então, em marcar a cerimônia com algo especial, e lhe indaguei se não me emprestaria, para publicação, um pequeno caderno manuscrito (com a letra de sua primeira esposa, Dona Stella), contendo sua produção inicial, dos 16, 17 anos. Para minha surpresa, aquiesceu de imediato, e o resultado foram os *Primeiros poemas*, que saíram pela Faculdade de Letras da UFRJ em tiragem numerada e limitada de 500 exemplares. Pena que, na edição da *Obra completa* (Nova Aguilar, 1994), o livro tenha se descaracterizado como unidade autônoma, e que seus poemas tenham sido deslocados para um “Apêndice”.

Ainda assim, seu livro João Cabral: a poesia do menos (1999) foi considerado, pelo próprio poeta (em entrevista concedida a este jornalista), como o melhor estudo já escrito sobre a poética cabralina. Explique essa obra e o conceito da “poesia do menos”.

A hipótese, aqui simplificada, é a de que haveria uma analogia entre o espaço referencial rarefeito que habita a poesia de Cabral, com seus tópicos do deserto, da segura, da pedra, e a linguagem também rarefeita do poeta, com sua índole descarnada e anti-retórica. Tratei de acompanhar esse processo livro a livro do poeta, desde *Pedra do sono*, de 1942, até *A escola das facas*, de 1980.

Você é muito conhecido, também, como bibliófilo. Nessa atividade, você é um dos maiores do país. Quando e como nasceu essa paixão? Quais são seus livros mais raros ou preferidos? Quantos volumes possui sua biblioteca?

Aos 17 anos, quando entrei para a Faculdade de Letras, creio que possuía uns 30 livrinhos (lia muitíssimo em bibliotecas). Hoje, devo ter cerca de 11 mil volumes, em diversas áreas das ciências humanas, e sobretudo na área literária. Basicamente, comecei a constituir, na década de setenta, uma boa biblioteca de trabalho, que se foi avolumando em decorrência de meu interesse por autores menores, esquecidos, marginalizados. Como tais autores não costumam ser reeditados, tive de buscá-los em primeiras edições, e daí cresceram meu interesse e conhecimento do livro enquanto objeto, e não apenas como conteúdo: a capa, a ortografia, o papel, as ilustrações também testemunham uma época, ao lado do teor propriamente literário da obra. Não saberia dizer qual minha peça mais rara, inclusive porque também disponho de fotos, documentos e manuscritos, muitas vezes objetos únicos.

Essa paixão pela bibliofilia levou-o a lançar o Guia dos sebos das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, que é, até hoje, o seu “best-seller”. Como nasceu essa pequena joia rara? Houve algum similar antes dele?

Esse guia nasceu de meu desejo de compartilhar a grande experiência que acumulei na matéria, numa espécie de serviço de utilidade pública. Eu já havia publicado duas versões mais modestas: uma para o Rio, outra para São Paulo. Mas agora o *Guia* encontrou

sua versão gráfica mais apropriada, com a capa dura e colorida. No conteúdo, também houve ganho, com a junção de Rio e São Paulo num único volume. Lamento não ter podido, ainda, estender a pesquisa a outras capitais. O “Anexo” do *Guia* lista apenas alguns sebos de umas poucas cidades, e não foi elaborado por mim. De todo modo, na versão atual já se esgotaram três edições, com mais de 5 mil exemplares vendidos. Algo espantoso para quem supunha que o interesse por livros velhos, antigos ou esgotados estava em declínio...

Falando ainda de bibliofilia: sua experiência nessa área levou-o também a descobrir um dos livros mais raros da história da poesia brasileira: Espectros, de Cecília Meireles, que permaneceu no limbo por 80 anos. Em sua opinião, por que isso ocorreu? Como você avalia essa obra inicial?

Espectros estava desaparecido havia mais de oitenta anos (não se encontrava nem na biblioteca pessoal de Cecília) e tive a felicidade de localizá-lo a tempo de integrá-lo à “edição do centenário”, que preparei em 2001 para a Nova Fronteira. Como ninguém conhecia a obra, muita lenda corria sobre ela, inclusive a de que conteria textos de teor erótico. Não é verdade: o livro reúne bem comportados (e medianos) sonetos de lavra neoparnasiana. Aí, talvez, resida o âmago da questão: é provável que Cecília desejasse ter sua pré-história (uma vez que ela considerava *Viagem*, de 1939, o início de sua “história poética”) associada não ao Parnasianismo, e sim ao Simbolismo. A poeta chegou a excluir *Espectros* da relação de suas “obras publicadas”. Mas, curiosamente, em 1930 ainda se referia com algum carinho a esse livro, conforme pude constatar em carta à escritora portuguesa Fernanda de Castro.

Fale sobre a edição e o seu trabalho, na organização da Poesia completa de Cecília. Além de Espectros, essa edição resgatou algum outro livro ou poema relevante da autora?

Trabalhei quase dois anos na edição, e espero que o resultado tenha ficado à altura de Cecília. Foram corrigidos dezenas de erros, que se perpetuavam havia décadas. A bibliografia de Cecília foi sensivelmente ampliada, simplesmente porque tratei de pesquisar em fontes primárias, em vez de apenas repetir a listagem das edições anteriores. Publiquei ainda, pela primeira vez em livro, um belo poema de 1930, intitulado “Saudação à menina de Portugal”, e que nas bibliografias vigentes (porque ninguém o conhecia, senão de título) era arrolado como “conferência”.

Como foi sua experiência na editoria da revista Poesia Sempre, da Fundação Biblioteca Nacional?

Por duas vezes fui editor de *Poesia Sempre*: quando a revista nasceu, na gestão de Affonso Romano de Sant’Anna, e no início da gestão de Eduardo Portella. Sei que a revista não teve e ainda não tem a repercussão que merece, mas, em meio a alguns dissabores, considero muito positivo o saldo do que pôde ser feito. Foi, possivelmente, a mais democrática publicação no gênero: os editores adjuntos representavam variadíssimas tendências poéticas, e todo o material era discutido e aprovado (ou não) através de voto. Os conselheiros editoriais, ensaístas e resenhistas eram todos profissionais da melhor qualidade. Para não falar de matérias memoráveis, como a entrevista de Ferreira Gullar (número 9) e os dossiês dedicados a Manuel Bandeira (8) e Cecília Meireles (12).

Que análise você faria da poesia brasileira contemporânea, em termos de linhas de força?

A questão é complexa e, se me permite, prefiro remeter o leitor ao estudo “Poesia e gênero literário”, que integra meu livro *Escritos sobre poesia & alguma ficção*. Nesse artigo, a partir da produção de poetas bastante diferentes, como Alexei Bueno e Carlito Azevedo, busco mapear os caminhos e descaminhos da produção contemporânea. O denominador comum da nova geração – o interesse pelas técnicas literárias e pela formação especializada – de um lado pode homogeneizar perigosamente uma parcela da poesia de hoje. Mas, por outro, só acredito na formação de alguma poderosa voz individual se ela possuir, em grau elevado, plena consciência de seu ofício. Não há mais lugar para a inocência.

JANICE CAIAFA

“O fluxo da linguagem, em relação com os fluxos que não são feitos de linguagem, que são ações e paixões, é o que quero entender”.

Janice Caiafa publicou seu livro de estreia, *Neve rubra*, em 1996. Desde então, vem consolidando uma poética caracterizada por diálogos com outras linguagens e alto rigor construtivo, que podem ser constatados ainda em *Fôlego* (1998), *Cinco ventos* (2001), *Ouro* (2005) e *Estúdio* (2009).

Sua lírica revela uma tensão contundente entre o concreto e o abstrato, o som e o sentido, lançando diversos questionamentos sobre a própria natureza da linguagem poética. É uma discussão profunda, que muitas vezes parece se valer de sua experiência como antropóloga e como tradutora.

Algumas dessas questões foram levantadas por **Maria Lúcia Guimarães de Faria** e **Eduardo Coelho**, professores de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Em sua poesia, a memória está sempre presente. A poesia vai se formando como o espaço-tempo de um estúdio que revela a memória. Gostaria que tratasse disso e avaliasse o quanto a antropologia, nesse sentido, participa da criação da poeta.

Tudo parece sair da poesia, que uso também como um exercício, como um pensamento que vai me servir muito para os textos

de antropologia. Mário Quintana tem uma ótima frase: “Não há pensamento convincente sem ritmo”. Na poesia, apreendo muito ritmo, a que tento aludir no trabalho acadêmico. Está relacionado com o fato de que a antropologia que busco existe ali. A vizinhança com a poesia me ajuda. A antropologia é um campo do saber que desde o início se interessou e teve interesse em se aproximar do outro, da alteridade. Há inquietação nisso e vontade de transformar muito, porque o etnógrafo quer se transformar. E o texto etnográfico tem de contar toda essa experiência de transformação: é um momento muito denso que se avizinha da literatura, embora não seja a mesma coisa. A etnografia é um método qualitativo e, ao mesmo tempo, não é retilíneo como a entrevista – você até pode ter em entrevista, mas lida com um material irregular mesmo, que são as falas das pessoas e a convivência. O etnógrafo convive. Tenta provocar uma vida com aquelas pessoas que ele estuda. Ele participa. O texto reflete isso em alguma medida. Há preocupação de contar aquela experiência densa, intensa, de dar conta das palavras do outro. São preocupações que a etnografia divide com a literatura. Precisa de um pensamento denso, paradoxal, para dar conta disso. A memória é só o finalzinho. Vocês fizeram uma leitura muito boa, muito precisa, muito acolhedora para mim. Vocês falam assim dessa presença da memória: “A poesia vai se formando como o espaço-tempo de um estúdio que revela a memória”. O “espaço-tempo”, com hífen. Vocês me fizeram até perceber melhor o que eu mesma escrevo, porque, de fato, há essa evocação, esse componente mnemônico em vários livros, e há constantemente a geografia e a memória ligada a um território. Então, acho que é mesmo espaço-tempo. E um pouco pensando, um pouco transcorrendo, um pouco de modo espontâneo, no meu livro *Estúdio* eu quis desenvolver – na

medida em que fui conseguindo ou fracassei – um tipo de memória inspirada nessa noção de “ritornelo”, que é “ladainha”, “refrão”, numa tradução próxima do francês. E existem até algumas citações, umas homenagens nesse livro, o que não fica tão claro nem para mim. Tem a ver com esse espaço-tempo de que vocês falam, porque eles [os poemas] discutem questões bastante difíceis, mas vão dizendo que, por exemplo, os humanos, os animais, sobretudo os animais territoriais desenvolvem os seus ritornelos. É sempre para marcar o território; por exemplo, o canto dos pássaros. Para os humanos, também, o ritornelo, essa repetição, que eles vão dizer que é uma repetição, uma variação na diferença, forma meios e ritmos. Estamos sempre lidando com essa questão de meios e ritmos. Formam-se códigos, códigos se abrem. Mesmo nos animais, os códigos estão sempre se abrindo, sempre aparecendo novidades. O ritornelo pode ser gestual, pode ser plástico, mas é sobretudo musical e sonoro. Está na vida das pessoas, dos animais, é constantemente territorial, é um espaço-tempo. É uma maneira de eles falarem nessa questão da repetição, a repetição criadora, um fenômeno importante para nós, humanos. Ela pode não ser criadora: às vezes é viscosa, é uma ladainha viscosa. Às vezes, nos deixamos tomar e arrebatados por essas ladainhas que não levam à criação. A arte e a poesia procuram a repetição, o ritornelo e, com isso, a memória. O livro *Estúdio* acabou ficando bem próximo de memória, mas vejo como uma memória bastante ligada aos espaços e uma memória que – a não ser que eu tenha, muitas vezes, fracassado – não é uma lembrança, um souvenir. Quer dizer, ela não é a evocação de um passado morto, um passado concluído, um ex-presente, uma coisa que morreu ali. É mais uma atualização de uma intensidade passada. É o contexto dessas paisagens territoriais, do ritornelo,

dessa repetição criadora. Quando vocês falam em espaço-tempo, fui até reler alguns textos e entender melhor, e agora me lembrei como essa noção de ritornelo, que tem a ver com espaço-tempo, está presente nesse último livro. Então, é isso.

Constatamos em sua poesia, desde Neve rubra, a recorrente construção de imagens afiadas e pontiagudas. São imagens que parecem desdobrar os “Três cravos”, primeiro poema do seu segundo livro: os cravos que são a “delicada flor das insurreições”. Mas o afiado e o pontiagudo são acompanhados de uma intensa afetuosidade. Afiada, pontiaguda, delicada e afetuosa me parece ser a sua poesia. Poderíamos pensar, em relação à sua obra, em uma poética felina, tal como os gatos de “Amor aos gatos”, de Fôlego, que “afagam / em nós seu pelo / selvagemmente como talismãs / vivos”. A sua linguagem poética é muito estruturada a partir de paradoxos. Gostaria que nos falasse um pouco dessa construção de paradoxos, que é uma forma de caracterizar a sua poesia, mas que talvez seja também uma maneira de pensar a poesia, em sentido mais amplo, como uma linguagem de paradoxos, ao contrário de quase todas as áreas do conhecimento, que pretendem justamente eliminar os paradoxos em busca da compreensão dos fatos, fenômenos etc.

Nesse sentido também há relação entre a poesia e meu trabalho acadêmico. A pesquisa etnográfica não rejeita o paradoxo, não marginaliza as arestas do material com que trabalha. No meu entender, na minha maneira de ver a etnografia e a poesia, essa vizinhança fica mais proveitosa. Então, a linguagem poética tem me ajudado no trabalho com o conceito, porque quer lançar uma luz absoluta sobre os fenômenos. A poesia me ajuda a aceitar isso. Você consegue alguma inteligibilidade. Ajuda ainda a aceitar o imponderável e

procurar o poético na antropologia. Desde aluna, tenho essa busca. Existem grandes textos na antropologia, como qualquer campo de saber. Textos do Pierre Clastres, antropólogo francês que inclusive já traduzi, crônicas dos índios guaiáqui... Você pode achar poéticas em textos que não são poemas. São dois tipos de trabalho, trocam estratégias.

Você ao mesmo tempo elabora poemas muito líricos e outros “engajados” (palavra que adotamos por falta de uma melhor). É o que podemos observar em “Brasis”, de Neve rubra, e “O cerco do Rio de Janeiro”, de Estúdio. São poemas em que fica mais evidente a poeta como leitora da cidade, de suas fraturas. Gostaria que falasse a respeito desses poemas que leem a cidade e em que medida a poesia pode ser uma reparadora dessas fraturas, se é que a poesia tem força para fazê-lo. Nesse sentido, pediria ainda que comentasse como se sente escrevendo um gênero – a poesia – em que o grito não tem longo alcance, por mais contundente que ele seja.

Vocês falam sobre a questão da cidade porque tenho poemas sobre a cidade. Há um engajamento, porque falo dessas fraturas – vocês chamam de “fraturas da cidade”. Também tem a ver com esse outro trabalho, de antropologia, porque faço antropologia urbana. Então, esse engajamento de que vocês falam, eu procuro unindo os dois trabalhos. Tenho oportunidade de falar. “Em nome da cidade partilhada” é uma oportunidade para eu estudar transporte coletivo. Tem toda uma poética do transporte coletivo, além de questões ético-políticas fortes, que procuro apontar nos dois trabalhos. É um tipo de engajamento também. “E o pouco alcance?” De fato, tanto nos textos de antropologia quanto nos poemas há

que se aceitar esse pouco alcance. Aceito porque é uma espécie de maneira de me engajar, de pensar política. Tive um pouco de inspiração foucaultiana. Perguntaram ao Michel Foucault se ele não achava que seu pensamento podia dar lugar a um imobilismo. Ele disse que não, porque não é um pensamento que tem um programa, como, por exemplo, tradicionalmente, os pensamentos de esquerda. Você sabe o que vai ouvir deles. E o pensamento de Foucault é totalmente não integralógico, sem finalidade. Dá lugar a um hiperativismo pessimista, o que não paro de fazer. E é pessimista no sentido mais positivo dessa palavra. É pessimista porque isso faz trabalhar, trabalhar, trabalhar, levando ao que a gente pode fazer, eu acho. Fazer algumas indicações. Até viabilizar que se pense alguma coisa. Você viabiliza. Você estuda, estuda, estuda, e mostra, ou faz um poema, faz vários poemas trabalhando aqueles conceitos, deflagrando aquelas imagens, e isso impede que conclusões apressadas sejam tomadas, que haja racismo. O pensamento impede muita coisa. Acho que ele pode alcançar isso. É um tipo de engajamento da poesia e é, um pouco, a minha maneira de ver a linguagem, que de fato é uma linha inspirada; dessa vez, no trabalho de Gilles Deleuze e de Félix Guattari. Não que me ponha a escrever poemas pensando nisso, mas vejo que a maneira como faço – há muitos que falaram melhor – deve ter a ver com isso que acho e inclusive ensino, escrevo também: que a linguagem tem sempre a ver com aquilo que não é linguagem. A linguagem, os fluxos languageiros se ligam sempre a outros fluxos. Por exemplo, os fluxos éticos ou políticos. Acho que isso, por exemplo, está ligado ao fato de eu me entregar à metáfora ou até evitá-la. No livro *Ouro* – “ouro” é uma palavra perigosa, que pode ser imediatamente poética – tentei que “ouro” não fosse metáfora, buscando uma con-

cretude dentro do ouro. A linguagem, não a vejo assim, não vejo os enunciados, não vejo a produção discursiva, inclusive na poesia, como autonomizados. É um engajamento que acontece justamente porque a linguagem sempre se refere a alguma coisa no exterior dela. Daí a qualidade desse engajamento e o que se pode obter com ele. Pelo próprio fato, por obra da expressão criadora, você pode convocar mutações no social. Mutações subjetivas. Acho que não se pode controlar, que pode acontecer. O fluxo da linguagem, em relação com esses outros fluxos, que não são feitos de linguagem, esses fluxos que são ações e paixões, o social, mesmo por isso, essa indissociabilidade entre a linguagem e o que não é linguagem, a própria expressão criadora, é o que quero entender. Pode abrir barras dissociadas, novos criadores, pode contagiar e provocar mutações. Então o pouco alcance me desconsola realmente, mas também aposto nisso, em se parciar, mesmo que não se possa ver o resultado. Vale a pena perseverar e o que há é o que há a fazer.

Existem, em sua obra, algumas referências a poetas russos, quando sobressalta a leitora que há dentro da poeta. Gostaria que falasse da sua experiência como leitora da poesia russa e como ela influencia a sua obra, se é que existe uma influência direta.

Ricardo Piglia, em Formas breves, afirma que o “tradutor se instala nas margens da linguagem e parece sempre a ponto de escrever numa terceira língua, numa língua inventada”. Nesse sentido, Piglia conclui, “a tradução é um dos meios fundamentais de enriquecimento e de transformação da língua literária”. Você é cotradutora de Mil platôs, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, e também de As rosas, de Rainer Maria Rilke. A tradução colabora ou já colaborou de alguma maneira em seu processo criativo dirigido à poesia?

Eu vou ler o poema “Amo teus olhos, meu amigo”, que abre o *Estúdio*, porque foi [escrito] a partir do poeta russo Fiódor Tiútchev:

Amo teus olhos, meu amigo
Alçados ao céu
no alcance do círculo,
superfície glace do vidro
face dos brilhos
de longo lance
que o riso retoma
e relança na forma
mais viva.

Amo teus olhos, meu amigo
Trazidos à altura do mundo,
sinceros, concretos, macios
na curvatura dos cílios
nas superfícies do fundo.

Amo teus olhos, meu amigo
Insubmissos ao passo
que abertos e positivos,
claros, certos, táteis
o mistério vem de raro
charme, nada fáceis
finos e queridos.

Amo teus olhos, meu amigo.

Não sei se vocês conhecem esse poema, não sei se vocês viram aquele filme do [Andrei] Tarkovsky, *Stalker*. A filha do *stalker* é uma menina excepcional, com problemas físicos, é uma garota extraordinária, com poderes extrassensoriais. Ela lê esse poema do Fiódor Tiútchev. Há outras coisas. Vou ler esse aqui, dedicado à Marina Tzivetáieva. É do livro *Fôlego*.

Minha neve tua neve
tangentes projéteis
atômicos – linhas
no globo terrestre
a cruzar a Rússia
as brasas da boca
o Brasil rompe os mapas
eu persigo: tentativas de versos
tu eslava: sortilégio
tua vida dura
neve: minha rubra
raiva: nós duas
tua infinita paciência
de esperar pela Rússia
foste musa
amantes: muitos
para as duas
tua neve: alva página tua
inscrições febris
sábua musa – marina
neve neve! Poetisa
libélula noturna
amazona.

A citação do Ricardo Piglia é muito boa. Vocês, novamente, se aproximaram muito, por meio da leitura dele, da minha escritura e da minha própria leitura, porque Piglia fala que traduzir é estar “nas margens da linguagem” e construir “uma terceira língua”. Nisso é que tenho me inspirado também, bastante a partir da teoria da tradução do Walter Benjamin. Ele diz que a obra de arte dura, tem uma maturação, que ele chama, na tradução inglesa, *afterlife*, uma vida pós-morte, uma pós-vida. Tem uma duração, ela vai durando, e a tradução ocorre nesse momento, nesse processo de maturação. As línguas estão em complementaridade mútua, mas são diferentes. Existem modos de intenção diferentes. Então, acho interessante essa ideia – que é de fato uma ideia simples, a gente pode até sentir, na teorização – que as línguas se arremessam umas em direção às outras. Elas se impulsionam para fora, na direção das outras, por suas diferenças. Elas se arremessam e se encontram assim, o que tem sido útil para mim. Acho que tenho sentido muito isso à medida que estudo outras línguas – poucas que sejam, mas estudo bastante, e isso me ajuda na poesia. A leitura da poesia de outras línguas e até da língua portuguesa me ajuda. Isso pode ser criador. É interessante aproveitar esse arremesso. Em nome disso também, acho que a tradução pode ser um exercício ótimo para o poeta. Um ótimo exercício. Deve ser o mais modesto possível, do mesmo modo que a escritura da poesia deve ser. Pode apimentar muito a escritura na sua própria língua, aproveitar esse estado de fluxo das línguas. A leitura da poesia russa é de fato importante para mim. Começou, como para muitos de nós, com os irmãos [Augusto e Haroldo de] Campos e do Boris Schneiderman, com suas traduções e introduções dessas, embora posteriormente eu tenha me afastado desse estilo de tradução. Apesar de eu achar que é muito interessante,

acabei traduzindo bem diferente. Mas são muito bonitos os poemas que resultam dessas coletâneas. São importantes para o leitor brasileiro. E a leitura é, sobretudo, desses poetas das décadas de 1910, 1920, como a Anna Akhmatova, a Marina Tzivetáieva, o [Vladimir] Maiakovsky... Depois, outros, como o Fiódor Tiútchev, além do meu estudo de língua russa, na época em que ainda havia a União Soviética. O curso era na Rua das Marrecas, no Instituto Brasil-União Soviética, no cantinho da Lapa. Era uma época em que, realmente, a Rússia era um outro mundo: oferecia toda uma alteridade em relação ao Ocidente capitalista, era outra situação. Não precisava ser comunista para perceber e ver a beleza disso. Havia aquela alteridade da Rússia e da língua russa, e a vontade de ler no original, que posso ler com limitações. É uma língua difícilima; de fato, esqueci muita coisa.

E é uma língua muito poética.

É, é muito poética, é verdade. Realizei um pouco esse desejo. Há anos, até preciso voltar um pouco a isso, traduzi o poema “O veredicto”, da Anna Akhmatova, e o Haroldo [de Campos], me lembro, foi muito bom comigo. Ele leu a tradução do poema. Tenho até hoje a carta dele. Mostrou alguns problemas e acertos. É difícilimo traduzir esse poema. Foi um exercício muito bom. E tem a ver com a minha poesia. Acho que a relação entre poesia e tradução continua acontecendo no meu último livro, o *Estúdio*. Continuo cultivando esse diálogo, o que está relacionado “com a flor das insurreições”, o cravo, que vocês destacam. Com o engajamento. Fiquei muito fascinada por esse período, em que o revolucionário lutava no campo social e no estético. Foi um período em que houve

um monte de perseguições. A prova é que a Anna Akhmatova foi perseguida, tem aspectos horríveis também, mas houve momentos de grande arremesso, de grande inspiração, de florescimento nas letras, nas artes plásticas... O Maiakovsky... Tipografia... O cartaz que Maiakovsky dedicou... E as próprias reuniões dos trabalhadores, os cartazes eram incríveis, lindos, vocês já devem ter visto em exposições. Então, a revolução é acompanhada de uma revolução estética, o que durou pouco. Talvez isso só possa durar pouco. As coisas se perdem e se degradam, mas isso me atrai muito nesse período revolucionário. Funciona o diálogo com a poesia russa, mesmo que eu não saiba muito, que seja um cultivo difícil. O mesmo se passa com outros estrangeirismos. Funciona como uma irrupção de estrangeirismos na minha poesia, como o inglês, pelo fato de eu ter morado cinco anos e feito o doutorado nos Estados Unidos. Tenho um cultivo disso, aparece de vez em quando, embora eu tenha feito poucos poemas em inglês, o que me ajudou com a leitura da poesia de língua inglesa em geral. De vez em quando aparece, inclusive, uma evocação aos Estados Unidos. Tento homenageá-los com uma série de poemas, por exemplo, a Anna Dickinson. E a tradução de Rilke, para finalizar, foi muito boa para mim. Foi, modestamente, muito bom conseguir traduzir esses poemas franceses de Rilke, *As rosas*. É um Rilke estrangeiro também, o que me interessou muito. É um Rilke escrevendo numa língua estrangeira para ele. O Rilke escrevendo em francês. Um Rilke “menor”, como já disseram, com um sentido bem positivo de “menor”, um Rilke às voltas com a dificuldade tão fértil que é se “estrangeirizar” um pouco. Até experimentar sua língua como estrangeiro. Na poesia, a gente faz um pouco disso. A gente estranha um pouco a própria língua.

Antes de encerrar, vamos ler um poema da Janice Caiafa – diferente, um pouco, daqueles que ela própria selecionou – e fazer uma última pergunta. O poema intitula-se “Deixa que seja minha sombra”, de Fôlego.

Deixa que seja minha sombra
fulva alma ave
pousada em mim
a antecipar-me
clara recortada
mais deus que o corpo
omening
augúria alada
réstia a sair de mim
volutas de um deus
ressurrecta beldade
escura que não sou eu
emissária silente
fala por mim
ousa partir, sombra
mas conta onde vou
eu mesma se sombra
serei ou sou
de alguém
ambas um abismo.

A pergunta que faço é sobre a questão do abismo. O que você tem a dizer sobre a questão do abismo em sua poesia? A presença do abismo na poesia contemporânea é a de sempre ou tem uma nota especial, uma dor especial ou uma forma especial ou qualquer coisa assim? Chamo a

sua atenção, Janice, para os paradoxos. Você, como um gato, se enroscou e não falou muito do pontiagudo e do afetuoso. Então estou trazendo o abismo aqui. Você fala d'As rosas, do Rilke. O Dilermando Reis tem uma música muito bonita intitulada "Abismo de rosas". Queria ouvir você falar do abismo. É uma pergunta à queima-roupa.

É uma palavra muito bonita. Não sei se vou satisfazer você. Acho que escrever poema é sempre um arremesso, é uma qualidade certamente abissal. Concordo com o que o Antonio Carlos [Secchin] diz: ao mesmo tempo, é uma coisa pensada e é uma coisa a que você se atira. Ele falou do João Cabral, que não há nenhuma espontaneidade. É pensar o livro. Acho que foi em meu penúltimo livro que pensei muito se ele não deveria ser totalmente controlado. E me lembro que na época li um artigo do Juan José Saer, "O traço e a cor", que me ajudou muito. O próprio João Cabral revela uma meticulosidade que, aliás, eu particularmente admiro muito e tento ecoar em alguns dos meus poemas – e apenas ecoar, apenas evocar sua companhia, de meticulosamente conseguir ter uma visão conceitual das coisas, do pensamento que a poesia poderia inscrever. Nesse processo há um arremesso no abismo, uma maneira de se arremessar, dessa forma mais contida – talvez "contida" nem seja uma boa palavra. É uma forma de arremesso também. Acho que há um abismo na medida em que a poesia sempre é arriscada. Ela nunca está garantida. O que você vai coligir é, de repente, o que apareceu espontaneamente, como essa cena de Ohio, do Antonio Carlos Secchin, mas que você retoma e ela só vai se transformar em poesia se esse abismo, esse arremesso traz vida para uma coisa que você divide com os outros. Nesse meu texto que o Antonio Carlos citou, acho que houve o momento em que precisei buscar uma iden-

tidade, e retomando aquilo de que falei antes, dos outros fluxos, que estão sempre ligados ao fluxo da escritura e da linguagem, mas não é como autor que você faz isso. É um campo criador, de fato. Você se coloca como componente desse arranjo, fazendo com que os outros participem dessa qualidade abissal, que é a sua expressão. Desse arremesso, dessa coisa estranha, que você conseguiu, sabe-se lá por quê. É, talvez, a estrutura mais arriscada, o eixo mais abissal, o mais arriscado é o de poesia mesmo, acho, em que você de fato se entrega à experimentação. Só é interessante quando outros vão participar disso, quando você vai dividir com outros. Realmente, o poeta, o escritor, é um componente desse eixo. Ele se coloca ali como um componente fundamental. Sem Kafka, por exemplo, não haveria aquilo ali, só ele escreveria daquela forma. É um cuidado que acho que o autor deve sempre tomar, mesmo: não se colocar na frente do texto.

MILTON HATOUM

“A literatura escrita na aldeia ou na metrópole só depende da linguagem, do talento e do trabalho do escritor. O Rio de Machado era uma província, Guimarães Rosa fez do sertão um mundo e Faulkner só escreveu sobre o Sul dos Estados Unidos”.

Milton Hatoum comprova, com seu estilo espesso e trabalhado, a possibilidade de a ficção combinar perfeitamente a apresentação de mundos desconhecidos e a experimentação com a linguagem. Fiel a um projeto iniciado em 1989, com o lançamento do romance *Relato de um certo Oriente*, o autor manauara tem desenvolvido uma das obras mais lidas e estudadas da literatura brasileira contemporânea.

Suas narrativas se ambientam basicamente no Amazonas, descortinado em seus aspectos menos pitorescos do que míticos e cosmopolitas. A paisagem existe, mas parece vir à tona a partir da subjetividade dos personagens, que ganham estampa não por serem heróis, e sim por se situarem em fluxos espaçotemporais de longo alcance.

Bem acolhido nos vários países em que tem sido publicado, o escritor manauense coleciona cifras impressionantes de vendas, como os 130 mil exemplares do romance *Dois irmãos* (2000). Sabiamente, aproveita a profissionalização, raramente alcançada num país como o nosso, para buscar não propriamente a quantidade de títulos, e sim a qualidade dos textos.

Nas respostas abaixo, a questões que elaborei em parceria com as pós-graduandas em Letras **Juliana Souza** e **Mariana Roque**,

Milton Hatoum discorre sobre cada um de seus livros, fala de sua formação como prosador e sintetiza a decisão de trocar a docência pela produção ficcional. Também relata viagens fundamentais e cita, com evidente emoção e total propriedade, colegas do presente e do passado por quem nutre admiração.

Dau Bastos*

Filho de Manaus e nascido do casamento de um libanês com uma brasileira, você se mudou para Brasília aos quinze anos e, desde então, viveu em várias outras cidades, algumas das quais europeias e uma norte-americana. É possível dizer que esse desterramento voluntário contribuiu para que, já aos 37 anos, você inaugurasse uma obra que valoriza sobremaneira sua cidade natal, ao elegê-la como grande cenário?

Passei a metade da minha vida longe de Manaus, e alguns anos longe do Brasil, e isso me permitiu ver minha cidade e o país com outro olhar, perceber certas relações que estavam ocultadas. Às vezes, um estrangeiro conhece mais um país do que um nativo desse mesmo país. E isso se reflete também na literatura. Um exemplo notável é o romance *Under the Volcano*, de Malcolm Lowry, um dos grandes romances sobre o México, embora as personagens principais não sejam mexicanas. Mas uma visão poderosa da sociedade mexicana encontra-se nesse livro de Lowry. No *Relato de um certo Oriente*, uma das personagens é o filósofo e fotógrafo alemão Gustav Dorner, que reflete sobre Manaus e seus moradores com outro olhar. Escrevi boa parte dos meus romances e contos (e todas as crônicas) fora

* Escritor e professor de Literatura Brasileira (UFRJ).

de Manaus, mas minha infância e uma parte da minha juventude vividas nessa cidade foram fundamentais para tudo que escrevi.

Sua relação com o mundo árabe é tão forte que boa parte de seus personagens vive um movimento pendular entre a preservação das origens e a inserção no Novo Mundo. Seria legítimo afirmar que uma das grandes motivações para que você produza literatura é resgatar a história de seus ascendentes e, por extensão, reconstruir sua própria autobiografia?

A maior motivação é a vida. Os romances que mais aprecio têm traços da vida do autor, como se fossem biografias de espectros. E na biografia de cada escritor há um leitor. Proust ressalta que a vida intelectual é a mais rica de episódios, a mais cheia de peripécias, e essa vida paralela é indissociável de nossa experiência cotidiana. Na minha infância convivi com imigrantes, de quem ouvi histórias de deslocamentos sucessivos. Meu pai não foi exatamente um imigrante. Em 1939 ele veio conhecer a Amazônia, para onde havia migrado o pai dele. Em 1904, meu avô paterno migrou para o Acre, onde morou por quase uma década; quando voltou a Beirute, contou aos filhos sua aventura brasileira. Meus avós maternos vieram do Líbano para trabalhar em Manaus. Minha mãe, que era brasileira, não falava árabe, mas ouvi essa língua durante minha infância. Uma das minhas frustrações é não poder ler a obra dos poetas clássicos nem a dos grandes poetas contemporâneos árabes, como o palestino Mahmoud Darwish, o iraquiano Abd al-Wahab al-Bayati e o sírio-libanês Adonis, cuja obra poética acaba de ser publicada pela Companhia das Letras. Tentei fazer um recorte inventivo de algumas histórias dos imigrantes árabes no Amazonas, mas no *Relato* e no *Dois irmãos* não há propriamente um movimento de saga,

esses romances não se configuram como narrativas de imigração. Ambos são dramas familiares, ambientados em Manaus. No *Dois irmãos* tentei explorar as relações entre o Amazonas e o Sudeste e, assim, expandir os conflitos familiares. Alguns personagens são árabes, ou filhos de árabes, mas já integrados à sociedade brasileira. Esses imigrantes só aparecem nesses dois romances e no conto “A natureza ri da cultura”, de *A cidade ilhada*. Nos outros contos desse livro, no romance *Cinzas do Norte* e na novela *Órfãos do Eldorado* os imigrantes árabes estão ausentes.

Toda sua produção se ambienta em solo manauara e o apresenta a nossos olhos, de leitores que não nascemos lá, cercado de um encanto que as sucessivas coberturas jornalísticas sobre desmatamentos e outras mazelas haviam reduzido consideravelmente. O que surpreende é que você consegue reauratizar essa parte do território brasileiro tão importante para o imaginário nacional sem jamais se entregar ao ufanismo, tampouco ao exotismo. Pode-se cogitar de seu estudo da literatura ter lhe ajudado a podar a priori esses e outros traços de mau gosto?

Sim, mas antes de lecionar numa universidade, frequentei vários cursos de teoria literária e literatura hispano-americana. Isso aconteceu quando eu estudava na Fau-USP. Li com tédio e resignação várias obras da “novela de la tierra” e romances da selva. São narrativas naturalistas, às vezes esquemáticas, de um regionalismo raso. *Macunaíma*, de Mário de Andrade, representou uma ruptura formal do regionalismo. É um dos grandes romances latino-americanos, uma rapsódia que junta mundos diferentes: a Amazônia com seus mitos ameríndios e a industrialização de São Paulo. Esse encontro desconcertante, e a linguagem de Mário, que explora a oralidade

e a fala coloquial em vários registros, resultaram numa obra extraordinária, que superou o regionalismo, quando este estava em voga. Depois surgiram outros grandes romances ambientados na Amazônia – *Los passos perdidos*, de Alejo Carpentier, e *La casa verde*, de Vargas Llosa. Mas não escrevi narrativas ambientadas na floresta, e sim em Manaus. Na Amazônia, as cidades se situam no centro da floresta, mas a concepção urbana na região é totalmente errada, pois tenta abolir a natureza ou distanciar-se dela. No *Cinzas do Norte*, tentei explorar essa visão errônea, que traduz a ignorância de prefeitos e políticos na época da ditadura. Mas essa visão não mudou durante a democracia.

Sua ficção se faz basicamente de relatos de memórias, que todavia são invocadas a partir de um grande afastamento espacial e/ou temporal. Seria a distância um dos recursos para fazer a recordação menos matéria do entendimento do que da imaginação e, assim, servir mais à ficção do que ao documento?

Sem dúvida, a distância temporal e espacial dá ânimo à memória. A distância temporal nos faz perder a nitidez e a certeza dos fatos, de algo vivido. Ela dá lugar ao incerto, ao nebuloso, à dúvida. O distanciamento do tempo é um dos vetores da subjetividade. A força do passado só se revela na medida em que é dramatizado no nosso tempo, na nossa vida, e isso se reflete no movimento da escrita. Em maior ou menor grau, a experiência do indivíduo, que é também histórica, aparece numa ficção. O romance depende da sondagem inventiva das particularidades históricas, pois não pode generalizar nem explicar. Ele tenta narrar o que poderia ter acontecido, e não o que de fato aconteceu.

Talvez nos arriscando a resvalar para um certo maniqueísmo, poderíamos dividir a ficção brasileira contemporânea em duas grandes alas: uma dedicada a oferecer histórias folhetinescas, detetivescas, eletrizantes, portanto com sucesso comercial garantido; outra zelosa da linguagem, experimental, por conseguinte destinada a enfrentar problemas de recepção. Como explicar seu caso, que concilia refinamento e boas vendas? Em Papos contemporâneos 1, Sérgio Sant'Anna elogia a Companhia das Letras e chega a afirmar: "Tive um editor no Brasil: Luiz Schwarcz". Sua editora seria a principal responsável pela sua capacidade de harmonizar qualidade de escrita e êxito de vendas? Ou seria a Amazônia, que ajudou o Márcio Souza oswaldiano de Galvez, imperador do Acre a se tornar best-seller?

Concordo com Sérgio, cuja obra admiro muito. O trabalho de um grande editor pode ser decisivo; o editor é um leitor privilegiado, que sabe apontar as falhas de um manuscrito e sugerir cortes, acréscimos etc. Depois de ler o manuscrito do *Dois irmãos*, o Luiz intuiu que esse romance alcançaria um grande público leitor. Eu era muito mais pessimista, não pensava no leitor, na recepção desse público. E isso me surpreendeu. Não sei como aconteceu, o leitor é um dos grandes mistérios da literatura. Sei que muitos professores usam esse romance em seus cursos. É provável que a história de Zana, seus filhos e agregados, narrada por uma personagem à margem da família tenha envolvido o leitor. Além disso, Manaus é uma personagem importante nesse romance, como assinalou Eduardo Viveiros de Castro em uma das entrevistas de um livro publicado pela Azougue. No fundo, é a linguagem e o modo de narrar que desempenham um papel decisivo. Isso é mais importante que o enredo, pois há mil maneiras de narrar, mas a escolha do

narrador, das estratégias narrativas e a construção das personagens é que são fundamentais.

Wolfgang Iser e outros teóricos da recepção associavam o rendimento literário ao cultivo de lacunas a serem suplementadas por um leitor que, diferentemente do consumidor de narrativas “meramente interessantes”, se sente estimulado a recriar a obra. A boa acolhida que seus livros têm merecido em nosso país pode ser vista como indício da ampliação do percentual de brasileiros familiarizados com aquilo que um dia se chamou alta literatura?

É provável. Há centenas de faculdades com cursos de Letras e Ciências Humanas, e a maioria dos professores desses cursos fez pós-graduação em universidades de qualidade. A ascensão social de milhões de brasileiros nos últimos quinze anos repercutiu no acesso à leitura. A educação pública ainda é lamentável, e não menos lamentável é o salários dos professores e as condições de ensino. Esse é o desafio mais urgente.

Manaus sempre conciliou isolamento e cosmopolitismo. Em que medida este binômio espelha sua ficção, cuja ancoragem parece neorregionalista, mas encontra no léxico, na pluralidade de origens dos personagens e na subjetivação elementos que contribuem para sua universalização?

A literatura escrita na aldeia ou na metrópole só depende da linguagem, do talento e do trabalho do escritor. O Rio de Machado era uma província, se comparado com Londres e Paris daquela época. Guimarães Rosa fez do sertão um mundo, e Faulkner só escreveu sobre o Sul dos Estados Unidos, uma região pobre e bastante isolada,

onde o ódio racial reinava. A província é uma espécie de teatro onde todos os moradores são espectadores de uma peça encenada todos os dias. Essa peça é a vida, com seus dramas, taras, perversões, paixões, crimes e traições. No lugar pequeno você vê tudo, sabe de tudo. Na metrópole as histórias se perdem no anonimato, nossa experiência é menos epidérmica. Manaus tinha a vantagem de ser isolada e, ao mesmo tempo, conectada com o Brasil e o mundo. Essa situação polarizada, ambígua, está na novela *Órfãos do Eldorado*.

Relato de um certo Oriente (1989) rompe com a cronologia e torna nebuloso o espaço, portanto abala as bases de colocação da realidade, o que contribui para deslocar a narrativa da chave do realismo para a da experimentação. Sem espalhafato, você deixa perceber que conhece bem os caminhos trilhados pela literatura e usa recursos acumulados desde a Antiguidade grega até as vanguardas para realizar seu projeto, que cresceu em densidade e clareza à medida que você foi publicando os demais livros. Esse projeto existia antes do primeiro romance? Sendo sim, sendo não, como você o sintetizaria hoje?

Eu tinha uma obsessão, talvez uma neurose: não queria publicar um romance sem ter lido alguns dos livros mais importantes da literatura. Por isso demorei a escrever o *Relato de um certo Oriente*. Queria escrever a partir de certas leituras. A ânsia de leitor mitigou a ânsia do escritor. Depois do *Relato* tive que repensar muitas coisas até encontrar o outro romance que queria escrever.

Em que momento da vida você se percebeu um escritor de verdade?

Quando me dei conta de que não podia nem queria fazer outra coisa senão escrever. Isso aconteceu em Barcelona, em 1980, quando

joguei fora um manuscrito e me lancei à aventura do que seria meu primeiro romance.

Entre a publicação de Relato de um certo Oriente (1989) e a aparição de Dois irmãos (2000), passaram-se onze anos. Em 1998 você começou a cursar o doutorado em Teoria Literária pela USP. O que o levou, depois de um romance de estreia tão resolvido formalmente, a fazer um novo mergulho acadêmico? O período dedicado à elaboração da tese explicaria o longo intervalo entre as duas obras? Foi angustiante passar tanto tempo sem lançar livro novo?

De 1984 a 1998 fui professor de língua e literatura francesa na Universidade Federal do Amazonas. Queria cursar o doutorado na USP e fui morar em São Paulo. O crítico e professor Davi Arrigucci Jr. foi meu orientador, escrevi um longo ensaio sobre um relato amazônico de Euclides da Cunha e depois larguei o doutorado. Na verdade, abandonei tudo: um emprego estável na universidade, minha cidade, minha família e mergulhei de corpo e alma na escrita do *Dois irmãos*. Enfrentei um dilema: ser professor ou escritor. Eu não conseguia – por limitação minha, falta de tempo ou outro motivo – lecionar, pesquisar, ler muito, escrever ensaios e textos de ficção. Não tinha tempo para fazer tanta coisa. E no momento da decisão, é o desejo que prevalece. Decidi ser escritor, mesmo sabendo que seria uma decisão arriscada. Passei muito tempo sem publicar um romance, mas isso não me angustiou. Enfrentei outras questões mais sérias e por pouco não me mudei de vez para a Califórnia, onde fui professor visitante. Meu ritmo de trabalho é lento e nunca ambicionei publicar muitos livros. Mas tenho vários manuscritos guardados, escritos à mão. Poemas, contos, relatos, ensaios...

Logo no início do romance Dois irmãos (2000), o leitor é informado de que há uma rivalidade mas que, machadianamente, esta não será resolvida. Se pensamos na recomendação horaciana de a narrativa “agarrar” o receptor “no meio das coisas”, vemos que ela é apenas parcialmente seguida, já que, como acontecia a Clarice Lispector, para você o mais importante não parece ser o fato, e sim sua repercussão no interior dos personagens. O que nos diria da relação entre as dimensões objetiva e subjetiva em seus escritos ficcionais?

A dimensão meramente objetiva conduz ao jornalismo ou à informação. O realismo despista e distorce a objetividade e tenta encontrar nas relações humanas um teor de verdade. Porque a verdade na ficção é o que acontece nessas relações, que são também simbólicas e históricas. Joseph Conrad soube imprimir tensão entre o olhar interior e a ação. Nas viagens das personagens conradianas o mar e o rio são palcos de seus contos, romances e novelas, mas são também metáforas do movimento, do deslocamento no espaço e também de uma reflexão sobre o drama moral do ser humano. Um movimento que vai da superfície à profundidade, pois as viagens dos narradores de Conrad esbarram num impasse moral, que é o verdadeiro destino da narrativa. Algo semelhante ocorre no conto “Amor”, de Clarice. Um banal trajeto de bonde muda a vida interior da personagem, quando esta vê um cego.

A partir de seu segundo livro, sua produção ganhou em regularidade, sem contudo perder em qualidade. A vida finalmente se organizou ou foi o sentimento de urgência – que persegue todo ser humano – que aumentou?

O *Dois irmãos* foi para mim uma espécie de alforria, pois me permitiu viver do meu trabalho de escritor. Foi um lance do acaso, que

Borges dizia ser o sinônimo de destino. Ou foi uma confluência de várias coisas, que eu não saberia nomear.

No posfácio do romance Órfãos do Eldorado (2008), você conta que conheceu a história por intermédio de seu avô, que por sua vez a teria ouvido de um ribeirinho. A passagem faz pensar no que Guimarães Rosa afirmou a Günter Lorenz: “Veja você, Lorenz, nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza”. Se o amazonense e o sertanejo partilham o pendor para a efabulação, você e Guimarães têm uma série de aspectos em comum, a começar por aquele que você sintetiza na epígrafe rosiana de Cinzas do Norte (2005): “Eu sou donde eu nasci. Sou de outros lugares”. Entretanto, é sabido que quem tentou levar adiante o legado rosiano acabou sombreado. Como esse não é seu caso, que diferenças apontaria entre você e o mineiro?

Quando li a obra de Rosa pela primeira vez, pensei de imediato que ninguém poderia ser diretamente influenciado por ele. O estilo, a linguagem é assombrosamente inventiva e transcende a fala do capiau mineiro. Rosa foi, de fato, a mais radical aventura da ficção de vanguarda na América Latina. Daí a dificuldade de se traduzir essa obra. Qualquer imitação de Rosa pode virar um pastiche involuntário. Meu trabalho ficcional, infinitamente mais modesto que o do genial escritor mineiro, não poderia participar dessa viagem. Mas a leitura de Rosa é uma fonte de intuições poderosas e abre inúmeras perspectivas no plano simbólico e linguístico. Um dos contos de *A cidade ilhada* – “Adeus ao comandante” – é de inspiração rosiana. Dos escritores e poetas brasileiros, ele (Rosa), Drummond, Graciliano Ramos e Machado de Assis são os mais presentes nos meus textos.

Em Órfãos do Eldorado (2008) você lembra o Ovídio das Metamorfoses, que recriou mitos, ou seja, ficções cristalizadas ao longo do tempo. Nos agradecimentos, você afirma ter usado “livremente algumas poucas narrativas indígenas” e passagens de livros “sobre mitos da Amazônia brasileira”. Importa-se de falar um pouco sobre a experiência de reficcionalizar a ficção?

Os mitos movem a literatura. Nesse sentido, muitas obras de ficção fazem uma releitura inventiva de um mito ou de um arquétipo de fundo mítico. Os contos de Murilo Rubião quase sempre têm uma epígrafe da Bíblia. *Absalom, Absalom*, de Faulkner, parte de uma personagem bíblica. Os mitos são narrativas que viajam e circulam por todas as culturas do Oriente e do Ocidente. No *Órfãos do Eldorado* recorri a mitos de diferentes etnias, às histórias que ouvi na infância, às lembranças de visitas ao interior do Amazonas e à leitura de ensaios e documentos. O resto, quer dizer, quase tudo, é invenção.

Personagens como Minotauro e tio Ran aparecem no romance Cinzas do norte (2005) e em contos de A cidade ilhada (2009). A recorrência desencadeia uma série de cogitações no leitor, entre as quais as seguintes: a coletânea de narrativas curtas seria desdobramento do livro anterior; o autor constrói seus personagens a partir de pessoas que conheceu. O que nos diria a respeito?

Essas duas personagens foram esboçadas há muito tempo, pois participaram de narrativas que escrevi, mas não foram publicadas. Elas tomaram forma e espessura no *Cinzas do Norte*, um romance esboçado em 1980, quando morava em Madri. É o caso

de tio Ran e também do Minotauro. A presença de uma mesma personagem em várias ficções vem do século XIX, como acontece nos romances de Balzac. Proust usou ao extremo essa técnica, pois várias personagens reaparecem nos volumes da *Recherche*, como se o narrador quisesse aprofundá-las, dar-lhes mais vida, ou iluminar, às vezes obscurecer uma faceta moral delas, ou revelar algo que lhes tinha sido ocultado. Faulkner e Machado de Assis também fizeram isso.

Marilene Felinto abre Postcard (1991) com uma nota em que afirma: “Os contos reunidos neste livro foram escritos entre 1987 e 1990, nos vários momentos em que interrompi a escrita de um romance inacabado até hoje. Como terminar o romance significava publicá-lo, e como eu atravessava uma fase aguda de desânimo (igualmente inacabada, a não ser talvez pelo ‘agudo’) no que se refere a publicar livros de ficção aqui no Brasil, fui escrevendo contos. Um conto terminado não implica publicação imediata. São necessários outro e mais outro e vários, como um móvel composto por muitos módulos e que se constrói peça por peça, em separado. Isso me serviu de grande alívio”. Como autor que estreou apenas quatro anos após o fim da ditadura, mas não enfrentou o descaso de público que vitimou a autora pernambucana, o que diria da grande diferença no número de ficcionistas e poetas em atividade naquele momento e na atualidade? Hoje seria mais estimulante escrever e mais fácil publicar? O que o levou a produzir o volume de contos A cidade ilhada após haver lançado quatro romances?

Hoje é mais fácil publicar qualquer coisa, mas literatura não é qualquer coisa. Já em 1981 Roland Barthes disse que não havia crise na literatura, e sim excesso de livros. Li *Postcard* e acho es-

tranho que esses contos não tenham atraído um número razoável de leitores. Claro que me refiro a leitores que gostam de literatura. A mesma coisa aconteceu com o livro *Uma tarde destas*, que reúne vários contos de José Roberto Melhem. É um livro póstumo, editado pela Imprensa Oficial de São Paulo. Melhem é um grande narrador, recebeu um elogio crítico de Antonio Candido, mas, salvo engano, nenhuma resenha sobre esse livro foi publicada. No entanto, penso que esses dois livros serão lidos. Cada livro faz sua história e, às vezes, leva tempo para ser lido. Adiei a publicação dos contos porque queria escrever romances, mas um dos contos de *A cidade ilhada* foi esboçado em 1981 e originou meu primeiro romance. Esse conto – “A natureza ri da cultura” – foi publicado com outros títulos. Foi reescrito para a edição do livro. Outros contos foram escritos na década de 1990, e uns dois ou três são mais recentes. Fiz uma seleção rigorosa, muita coisa não entrou no livro, talvez tenha sido exigente demais. Mas não me incomodo em ser exigente com o que escrevo.

RONALDO LIMA LINS

**“É engano pensar que teoria
não tem a ver com imaginação”**

Ronaldo Lima Lins acumula duas vivências que poderiam levá-lo a alimentar uma certa distância em relação à nossa realidade: muitos anos na Europa e uma formação acadêmica de fôlego. Contudo, sua preocupação com o país é tamanha que o distanciamento propiciado pela morada no exterior e pela dedicação ao mundo dos conceitos serve à perspectivação emocionada do que somos.

Seus romances mostram a nação em sua atabalhoada marcha, com destaque para quem a pensa e quem a suporta: idealistas desencantados e desvalidos tornados delinquentes. Os primeiros tentam compreender o todo, avistar saída para a multidão. Os últimos sentem a sociedade como peso perverso. Todos partilham uma interioridade repleta de perguntas sobre o sentido da vida.

A delicada costura entre indivíduo e coletividade, teoria e práxis, pensamento e criação tomou boa parte do papo que **Caio Laranjeira, Camilla Santero, Dau Bastos e Lucinda José** tiveram com Ronaldo Lima Lins, na Faculdade de Letras da UFRJ. O papel das humanidades num mundo dominado pela tecnologia, a importância de a arte insistir na experimentação e a certeza de o mundo não precisar ser tão mesquinho foram outros temas enfocados com didatismo de ensaísta e senso narrativo de prosador.

Publicada originalmente no livro *Papos contemporâneos 1* (2007), esta entrevista tem todos os motivos para aparecer também aqui, onde amplia as chances de circular mundo afora.

Com quase três décadas de magistério e vários livros publicados, era de se esperar que você se concentrasse na escrita. No entanto, ei-lo diretor da Faculdade de Letras da UFRJ. E nem se pode dizer que concorreu ao posto para ganhar um restinho de experiência acadêmica ou enriquecer o currículo, afinal você já havia dirigido a unidade no início dos anos oitenta. O que o levou a aceitar novamente a dura empreitada?

Angustiava-me ver a faculdade se tornando uma instituição que pensava apenas o ensino de línguas, em detrimento da literatura. Não é o que deve ocorrer. Hoje, os órgãos financiadores de pesquisas acadêmicas são regidos pelos interesses da tecnologia, mas isso não nos pode levar a imprimir uma direção perniciosa às nossas atividades. Devemos continuar pensando o estudo da linguagem em sua total abrangência. O curso de Letras tem um grande poder de transformar as pessoas justamente porque inclui um universo de sensibilidade muito valioso. Existe uma dinâmica permanente na história dos homens que faz com que todos nasçam ignorantes, mas possam desenvolver saberes a partir do conhecimento legado pelos antepassados, através dos livros. Portanto, o conhecimento em si deve ser cultuado. O aproveitamento da filosofia e da sociologia na literatura é uma das formas de reagirmos ao padrão vigente e contribuirmos para tirar as humanidades da defensiva.

Como estamos no gabinete da direção, talvez caiba uma pergunta meio boba: o Ronaldo que nos fala agora é o ficcionista, o ensaísta ou o diretor?

A vida de cada um de nós se compõe de vários lados, mas acho importante termos a sabedoria de integrá-los. O que me faz não

é apenas a escrita, do contrário eu acabaria sem substância para levá-la adiante. Vive-se, e o trabalho literário se alimenta da vida, pois é ela, em última análise, que está em jogo.

As personagens de seus romances parecem viver em constante tensão, provocada por choques externos e crises de natureza interna. A narrativa acaba assumindo um movimento próximo da respiração, como se alternasse aspiração e expiração. Fale um pouco sobre essa característica de sua obra.

Na Modernidade, o ser humano descobriu a importância da subjetividade, percebeu que seu interior é um universo praticamente inesgotável de questões, é um espaço tão infinito quanto o sideral. A riqueza da interioridade, somada à complexidade do mundo exterior, possibilita a articulação do indivíduo com a sociedade em que vive. Esse me parece um caminho literário interessante para um país pobre como o nosso. Nas nações desenvolvidas, as pessoas se beneficiam da boa situação econômica e do amparo do Estado. Eu mesmo passei um período na França durante o qual me tratei gratuitamente de uma enfermidade. Levei a máquina de escrever para o hospital, fiz traduções e, ao receber alta, tinha dinheiro na conta bancária. No Brasil, não recebemos qualquer apoio do Estado, que existe para oprimir e cobrar impostos. Aqui, temos essa briga com nosso próprio destino e somos convocados continuamente a nos posicionar frente a problemas externos. É possível a um europeu e a um norte-americano comuns se preocuparem apenas com suas questões individuais. Em seu quadro de “egoísmo”, não percebem a dimensão do problema que constitui o mundo. Para mim, porém, seria muito difícil fazer uma literatura inteiramente desvinculada

das questões da época, que são também sociais e repercutem na individualidade. Por isso, em meus livros tento articular interioridade e exterioridade.

Talvez possamos aproveitar o paralelo entre a matéria-prima colocada à disposição de escritores brasileiros e não brasileiros para passar à relação de nossa prosa artística com o Velho Mundo.

Bom, os europeus inventaram a narrativa. Posteriormente, o Novo Mundo tentou formular sua própria maneira de fazer ficção e, de vez em quando, um ou mais países do lado de cá conseguem dar uma virada e passam a ser lidos pelo resto do planeta. Foi o que ocorreu aos hispano-americanos, que depois da II Guerra Mundial devolveram à Europa um modelo literário próprio. No caso brasileiro, isso nunca aconteceu. Temos excelentes escritores, mas não somos lidos. Nossas dificuldades se agravam pelo fato de os suplementos literários e as editoras terem absorvido imensamente a categoria de sociedade de massa e privilegiarem livros com potencial de venda. No mundo inteiro as questões mais sérias vendem menos, mas a diferença é que na Europa, por exemplo, há uma tradição literária muito forte, e é essa tradição que move os interesses. No Brasil, apenas quem ingressa numa faculdade de Letras tem chance de conhecer a literatura pela via institucional. Na quase totalidade dos casos, a descoberta literária do brasileiro é individual. A sociedade, enquanto conjunto, não comparece no campo literário, convocada que é para outros interesses. A rigor, se nosso país tivesse uma fundamentação cultural mais profunda, haveria editores como antigamente, que iam além do ganho e realizavam um trabalho cultural importante. No presídio em que estive encarcerado,

Graciliano Ramos disse ter encontrado romances de três autores: Jorge Amado, José Lins do Rego e ele próprio. Os livros menos lidos eram os seus e os mais lidos, de Jorge Amado. Isso acontecia porque o editor José Olympio achava que tinha de investir também em escritores difíceis, introspectivos e ásperos. Ganhava dinheiro com Jorge Amado, porém destinava recursos também à literatura de Graciliano Ramos. Esse tipo de editor desapareceu, até porque as editoras foram se transformando em conglomerados, o que, diga-se de passagem, é um fenômeno mundial. Quanto ao Brasil, entrou na sociedade de massa sem sair da sociedade patriarcal, atrasada, do carro de boi. Nenhum autor nacional é valorizado por ser sério. Se Graciliano vivesse hoje, é possível que não conseguisse publicar. Esse nosso lado essencialmente comercial faz muito mal à cultura, ainda que não chegue a destruí-la.

Ao se referir ao mercado editorial, você costuma ser de uma honestidade que muitos considerariam suicida. Agora mesmo está com um romance pronto, sobre o qual não esconde as rejeições recebidas, ao contrário, comenta-as abertamente. O mais impressionante é a serenidade com que trata de um assunto que faz muita gente sofrer terrivelmente.

Minha ansiedade de publicar e fazer sucesso foi se perdendo com a idade. No passado, cheguei a passar dois anos escrevendo livros de encomenda, com os quais me sustentei, mas evidentemente nunca os considerei literatura. Hoje, não me disponho a fazer as concessões necessárias ao êxito comercial. Mais importante que atingir o sucesso é fazer aquilo de que se gosta. O que me importa são as questões mais profundas, que sei venderem pouco. Entre meus livros, a exceção é *A lâmina do espelho* (1983), que tem até

um lado de humor, mas se ambienta inteiramente num hospital, aborda questões duras, é um romance difícil. Apesar disso, esgotou rapidamente a tiragem inicial, de três mil exemplares. Para tanto, contribuiu a ótima acolhida da mídia. A *Veja* e a *IstoÉ* publicaram resenhas extremamente elogiosas. O programa *Fantástico*, da Globo, organizou um júri para escolher as obras mais importantes do ano e o incluiu na lista, ao lado de livros de Dalton Trevisan, Rubem Fonseca e Pedro Nava. No presente, quando encontro um editor disposto a me publicar, até brinco, dizendo a ele que finalmente achei alguém disposto a perder dinheiro. Agora, mantenho a esperança de que crescerá bastante o número de leitores brasileiros com condições de perceber com mais nitidez as sutilezas da expressão literária. Esse momento ainda não chegou, mas quem sabe esteja a caminho?

Se formos um pouco heterodoxos, talvez encontremos motivo de ânimo em áreas vizinhas, como a informática e a televisão, cujas linguagens foram rapidamente assimiladas. Uma campanha maciça de iniciação na boa literatura certamente mudaria a acolhida da poesia e da prosa em nosso país. Resta, porém, um obstáculo ao que se pode chamar de inovação ou mesmo revolução no campo da escrita: a pecha de anacronismo lançada sobre a experimentação. Como você vê essa problemática?

Bom, durante a primeira metade do século XX o poeta e o prosador se apaixonaram de tal maneira pela experimentação que só era considerado quem inovasse. A literatura moderna foi um período tão fecundo que, hoje, fornece qualquer exemplo a que se queira recorrer. Por vezes, o experimentalismo levou o escritor a se afastar tanto do leitor que fez obras difíceis de serem lidas. Exemplo

emblemático disso foi o pai do romance moderno, James Joyce. Lembro que quando li *Ulisses* pela primeira vez, na tradução do Antônio Houaiss, não consegui entender nada. Porém, não era um livro que se pudesse ignorar. Então assisti a várias conferências do Houaiss e procurei conhecer melhor a história da Irlanda. Fui desenvolvendo a leitura, relendo o romance, até que ele se tornou muito mais claro. É verdade que atualmente os experimentalismos são vistos como clichês e parecem esgotados. Acontece que há muitas maneiras diferentes de experimentar. Desde Flaubert, por exemplo, o experimentalismo pode se dar por meio de pequenos contrastes e invenções nas frases. Assim, tem-se uma construção não inteiramente estrutural, mas que participa, como estrutura, da própria expressão da linguagem. Em minha aventura pessoal de narrador, sempre procuro experimentar de alguma maneira.

A liberdade formal se fez anteceder da tematização da vida mesmo em seus aspectos repulsivos. Se em 1790 a terceira Crítica kantiana libertou a estética de vínculos sufocantes com a ética, em 1857 Baudelaire rematou a distinção entre beleza e bondade, ao radicalizar a incorporação do lado “feio” com As flores do mal. E atualmente?

No plano do conteúdo, há hoje um gosto pelo perverso que chega a ser exagerado. Estamos numa época em que tudo é permitido do ponto de vista da criação. Não existe mais uma censura dizendo previamente como a arte deve se manifestar. Isso é muito bom. Agora, acho importante jamais perder o laço com certas delicadezas, pois a elegância faz parte da expressão. É importante se fazer uma pesquisa ao nível da linguagem para que, na construção de um romance ou de um poema, haja beleza e refinamento. Para tal, é

necessário um olhar atento, que perceba como se constrói o tapete, o tecido, enfim, que leve em conta também as pequenas oscilações que fazem o desenho da obra.

Em seus romances, o amor jamais dá margem a derramamento, mas se deixa perceber sutilmente, ora na relação entre duas pessoas, ora na vontade de alguns personagens de que a humanidade faça jus ao seu potencial para o socialismo. O que você diria do sentimento em suas manifestações individuais e coletivas? Qual seu lugar na literatura?

A partir do Renascimento, a humanidade entrou num tubo em direção às utopias. Com esse horizonte de possibilidades, veiculou-se a utopia do amor universal, a ideia da fraternidade entre os povos, o sonho da realização humana. No século XVIII, o amor sofreu outras reformulações e ganhou ainda mais dimensão. Entretanto, mesmo que se pense uma relação baseada nos conceitos de liberdade, fraternidade e igualdade, restam perguntas desconcertantes. A primeira delas é sobre o lugar da igualdade, já que alguém sempre predomina. Como se dá a liberdade, se tudo constitui um contrato a ser respeitado a todo custo? E a fraternidade, como funciona? Postas nesses termos, as questões se tornam ainda mais problemáticas devido ao fato de as épocas avançarem e, ao mesmo tempo, manterem resíduos de hábitos e considerações do passado. Em meu livro *A lâmina do espelho* (1983), inseri referências à Revolução dos Cravos por meio de um personagem português que acompanha passo a passo o que se passa em sua pátria, que queria se libertar mas sofria. Enfim, as questões do amor, da vida e da sociedade se enredam na mente humana. Em outro romance, *Jardim Brasil: conto* (1997), há a ideia de que o descobrimento foi vivido como uma espécie de

descoberta do Jardim do Éden. Os portugueses imaginaram ter achado o paraíso perdido. Por isso, começo o romance com epígrafes extraídas da carta de Pero Vaz de Caminha. No presente, o país é dado à violência, repleto de questões que não se resolvem e geram impasses tremendos. No título, até brinco com a ambiguidade de *conto*, pois se trata de um romance, mas está posto como algo que conto e que poderia ser da ordem da fantasia, do conto. O mal-entendido foi intencional. Mas enfim, o livro apresenta o sonho de uma nova sociedade, a utopia social, em plena crise. O amor é esgarçado, difícil, de uma solidão insuportável. Creio, portanto, que o amor sempre aparecerá na literatura, pois diz respeito à realização do ser. Claro, não são amores iguais. Há o amor pela humanidade, o amor idealizado, o amor marcado pelas agruras da vida – e todas essas formas têm seu lugar, afinal não podemos viver sem esperança.

O protagonista de seu romance As perguntas de Gauguin (1988) parece decepcionado com as utopias. Estariam elas desacreditadas?

No final dos anos oitenta, início dos anos noventa, desabaram as ideias que fundamentaram certas utopias no século XX. Na verdade, toda aquela energia social já trazia subjacente um pouco de desesperança. No entanto, sabemos que o mundo não tem que ser exatamente como é, esse ambiente torpe de intrigas, diferenças abissais e sofrimentos que se exteriorizam de forma profundamente desumana. Essa não pode ser nossa única opção de vida em sociedade. No fundo, temos consciência de que tudo pode ser diferente. Quando se fala em utopia, pensa-se no impossível, mas ao mesmo tempo um impossível que se traduz possível na vida das

pessoas. Na *Crítica da razão prática*, Kant levanta questões interessantes, como: “Por que há homens que se comportam bem?”, “Por que não são todos bandidos e assassinos?”. A resposta do próprio pensador gira em torno do fato de que há sempre um interesse, pois se todos fossem bandidos e assassinos a vida social acabaria. Há um sistema que se construiu profundamente perverso. Não é à toa que a perversidade é devolvida pela vida social, numa dinâmica histórica cujos segredos e mistérios não conhecemos bem. Contudo, precisamos insistir no bem comum. No romance *Desonra*, de John Coetzee, conclui-se, com relação à África do Sul, que um dia os negros não tinham direito a escolaridade, perdiam os filhos, pagavam com a vida; agora cometem atrocidades, estupram, matam, roubam. Percebendo isso, o autor diz: “Um dia os inocentes pagaram, agora os inocentes pagarão”. Há, pois, uma dinâmica da história da qual não conseguimos nos libertar com um simples estalar de dedos. Herdam-se infortúnios dessa perversão. Claro que não é bom ter vida social perversa, mas, como existe quem ganhe com isso, fecham-se os olhos para os problemas.

A quem caberia chamar a atenção para os problemas que a sociedade enfrenta?

Sartre disse que as pessoas sabem que o mundo atravessa dificuldades sérias e, até como mecanismo de autodefesa, fecham os olhos para a gravidade da situação. Isso se insere na estrutura de poder: se o meio sociopolítico apresenta problemas graves, os representantes do governo fazem tudo para que ninguém os denuncie. No entanto, para a própria sociedade, é importante que alguém os acuse. E o intelectual existe para isso. Se ninguém fala, os erros se

perpetuam e não há conserto. Daí Sartre afirmar que “intelectual é aquele que se mete onde não é chamado”. Assim, detém a consciência infeliz, pois ainda que as pessoas não lhe dêem ouvidos ou não queiram enfrentar as dificuldades, sente-se no dever de alertar os companheiros para a catástrofe. Não posso imaginar que uma pessoa inteiramente despreparada do ponto de vista cultural consiga entender certas questões. Portanto, é preciso que alguém faça alguma coisa, mostre que há algo errado.

Visto dessa maneira, o intelectual é um sujeito que se destaca dos semelhantes. Todavia, Banao e Beltrano são personagens seus cujos nomes parecem forçar a valorização da pessoa comum. Como o escritor pode extrair do aparentemente corriqueiro o que há de particular em cada indivíduo?

Antigamente a literatura se preocupava com os grandes heróis, as grandes figuras, que normalmente vinham cercadas por uma ideologia em defesa do Estado. A partir do século XVIII, porém, os escritores passaram a se ocupar justamente dos anônimos: qualquer um pode interessar à literatura. Alguém abandonado pela vida pode ser de grande valia, pois talvez diga coisas que, traduzidas num texto literário, transmitem algo novo sobre a existência. A literatura moderna se preocupou em resgatar aqueles personagens que não apareciam nas obras e que, de fato, têm algo de relevante a acrescentar.

Com toda a carga de leitura de professor de Teoria da Literatura, você certamente traz as marcas da convivência com obras alheias, a exemplo da do ficcionista Louis-Ferdinand Céline, citado em A lâmina do espelho. Você se sente influenciado por alguém?

Um grande filósofo da ciência dizia que a influência parece uma via de mão única, mas tem mão dupla, pois, em lugar de nos escolher, nós é que a escolhemos. Não diria que Céline orientou minha trajetória, mas o considero um grande escritor. Em seus livros, encontramos uma abordagem profunda da solidão, que é um problema que faz parte de nossa existência. Não somente a obra do autor francês, mas tudo o mais que li foi importante para o que faço. A grande maravilha da leitura é que, mesmo na maior solidão, estabelecemos diálogo com pessoas que não conhecemos. Em meus livros, travei esse diálogo – que passa por uma ação universal dos homens falando entre si – com diversos escritores. É uma forma de nos libertarmos do círculo estreito em que nos encontramos, enquanto indivíduos isolados.

Passando do ficcionista ao teórico, que importância você atribui à imaginação no processo de construção do saber?

A imaginação é um elemento essencial ao ato de pensar. Na *Crítica da razão pura*, Kant trata a imaginação produtiva como ingrediente indispensável ao conhecimento. É engano pensar que teoria não tem a ver com imaginação. De acordo com a herança aristotélica, as pessoas acham que adotar um caminho conceitual, em direção à lógica analítica, preserva da surpresa de um salto repentino e inesperado. No entanto, Sartre diz que a razão analítica não basta à história, pois às vezes dá saltos surpreendentes. Então ele elabora o conceito de razão dialética. Enfim, o encaminhamento conceitual não dispensa a imaginação, sob pena de nos prendermos numa camisa-de-força intelectual. Esse postulado vale não só para a história, mas também para a filosofia. Marx afirma que a filosofia

já pensou demais na existência, então é hora de transformá-la, pois nem tudo é previsível. Como diria Mallarmé, “um lance de dados jamais abolirá o acaso”. Quando escrevo um ensaio, sou criativo. Por outro lado, uso em meus romances aquilo que aprendi conceitualmente. Uma ação não pode se separar da outra. Não me imagino como um repetidor de fórmulas, assim como não creio que a crítica literária se faça da simples utilização de instrumentos consagrados. Deve-se ser capaz de alçar voo.

Em seus textos ficcionais, o voo frequentemente é impulsionado pela filosofia. O que a diferencia da literatura? Como articular as duas áreas com vistas à unidade da obra?

A literatura não tem a pureza moral da filosofia. A literatura recebe o legado do mundo todo, ao passo que a filosofia exige coerência. Sócrates, por exemplo, morreu para ser coerente. Um filósofo incoerente, como Heidegger, defensor da causa nazista, desperta resistências. Na literatura não existe isso. O aspecto moral da vida do escritor não pesa da mesma maneira que na filosofia. Aliás, a literatura gosta dos grandes canalhas, que são fascinantes e sempre nos ensinam alguma coisa. Conquista-se a unidade entre filosofia e literatura através da própria aventura de narrar. O escritor precisa ter capacidade de síntese, para reunir o que faz parte de seu psiquismo, do mundo exterior e do conhecimento. As pessoas lêem ficção e estudam filosofia porque, tanto uma quanto a outra, são necessárias ao ser humano. A filosofia satisfaz nossa necessidade de experiência conceitual. Já a literatura atende a necessidade de situações vividas, por meio das quais vemos o que somos e o que queremos ser. Por isso, a literatura não pode ser encarada como mero passatempo.

RESENHAS

ANÁLISES DE LIVROS
DE ENSAIO, FICÇÃO
E POESIA

Obra anfíbia em flagrante delito

O dom do crime, de Marco Lucchesi

Agnes Rissardo*

Empreitada das mais arriscadas é tentar desvendar os caminhos percorridos pela imaginação de um romancista ao dar vida à sua obra. Equívoco frequente, a afirmação de que a trama e todos os seus personagens podem ter sido colhidos em uma única fonte é perigosa e incorre na falsa ideia de ausência de originalidade e ineditismo.

Notícias de casos corriqueiros ou polêmicos sempre alimentaram o imaginário de ficcionistas da literatura brasileira e mundial. Da fonte inesgotável de histórias que é o jornal já beberam, sem reservas, Honoré de Balzac, Nelson Rodrigues, Manuel Antônio de Almeida, Osman Lins, Ivan Angelo, Antonio de Alcântara Machado e inúmeros outros.

No Brasil, Aluísio Azevedo talvez tenha sido o romancista mais assumidamente empenhado em transpor casos célebres na imprensa para a ficção. O exemplo mais conhecido é *Casa de pensão* (1884), baseado em um processo criminal verídico bastante noticiado na época. No ano seguinte, o autor publica, mesmo que anonimamente, o romance-folhetim *Mattos, Malta ou Matta?*, paródia com ares de novela policial do sensacionalismo adotado pelos jornais ao tratarem do rocambolesco caso Castro Malta.

* Jornalista e doutora em Literatura Brasileira (UFRJ).

Em tom folhetinesco, a narrativa ficcional apresenta um desfecho para o que a realidade não havia conseguido “solucionar”. Seria Azevedo menos criativo e original que outros ficcionistas supostamente não influenciados pelo jornal?

Com o objetivo de se aproximar da origem de personagens e situações descritas nos romances, pesquisadores se lançam na análise de jornais, documentos e demais publicações disponíveis em arquivos públicos. Transitando no terreno movediço das hipóteses, confrontam determinada narrativa ficcional com as notícias publicadas pelos principais periódicos na época de sua elaboração. Em seu estudo *Memórias de um sargento de milícias: memórias de um repórter do Correio Mercantil?* (1979), Cecília de Lara conclui que diversos fatos noticiados pelo jornal onde Manuel Antonio de Almeida trabalhava como repórter ressurgem transfigurados em seu célebre e único romance.

A conclusão análoga chega Marco Lucchesi ao revirar os arquivos da Biblioteca Nacional em busca de informações sobre Machado de Assis. Um processo criminal que, por seu teor folhetinesco, extrapola o meio jurídico para chegar às manchetes dos periódicos, chama a atenção do pesquisador por sua semelhança com a história de Bentinho e Capitu. Trata-se de um crime passionnal ocorrido no Rio de Janeiro em 1866 – data em que Machado trabalhava como jornalista no *Diário do Rio de Janeiro* –, com elementos de ciúme, intrigas e ambiguidade, além de tipos, situações e localidades semelhantes àqueles presentes em *Dom Casmurro*.

Era de se esperar que Lucchesi, a exemplo de Cecília de Lara, publicasse seus achados em um artigo ou ensaio acadêmico. Porém, o professor da UFRJ, poeta, ensaísta e tradutor preferiu seguir a via trilhada por Aluísio Azevedo, Manuel Antônio de Almeida e

pelo próprio Machado e dar um destino menos usual à descoberta: escrever seu primeiro romance.

Para traçar um paralelo entre o processo criminal e *Dom Casmurro*, Lucchesi constrói uma narrativa com as digitais de Machado. Ao situar seu narrador no ano de 1900, adota uma dicção marcadamente machadiana, que se dirige diretamente ao leitor com um texto límpido, por vezes irônico, afeito a digressões, considerações filosóficas e passagens metanarrativas.

Sujeito solitário, que vive entre livros e uma gata quase cega, esse narrador anônimo (“Que cada qual suporte o peso do seu próprio nome, o que não é pouco”, p. 15) se diz regido pelo passado e guarda semelhanças com Bentinho, Conselheiro Aires e Brás Cubas. Do primeiro, traz a solidão. Do segundo, a idade avançada e a preferência por contar histórias alheias, apesar da recomendação de seu médico, que lhe sugere a publicação de suas memórias. Do terceiro, herda a ausência de filhos e a condição de defunto autor.

Embora a narração seja produzida enquanto ele ainda vive, por exigência sua os manuscritos permaneceriam sob a guarda do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) – prática comum entre autores do século XIX, como Visconde de Taunay – e só poderiam ser abertos após o dia 6 de novembro de 2010. O intuito seria o de lançar a narrativa a olhos futuros, um romance simultaneamente antigo e inédito. “Admito que estou vivo, mas sei que quando estas folhas chegarem ao futuro, estarei bastante morto. Se o leitor chegar ao final destas páginas, reze por mim, pelos meus ossos, por alguns de meus sócias, ou me mande para o diabo. Só não espero a indiferença dos vivos” (p. 16), adverte.

Feitas as devidas apresentações e recomendações, o narrador finalmente dá início à história do casal José Mariano e Helena

Augusta. Moradores da Rua dos Borbonos, endereço recorrente dos personagens machadianos, eram casados havia quase vinte anos, quando, após uma suspeita de adultério de Helena com um vizinho, o médico Mariano mata a mulher com um corte de bisturi no pescoço. Em seguida, procura a polícia e confessa o crime.

Seria apenas mais um relato dos muitos crimes passionais ocorridos na então capital federal não fosse a habilidade narrativa de Lucchesi em entrecruzar o caso com a trama de *Dom Casmurro*. No decorrer das páginas, o narrador desfila as “coincidências” entre uma e outra história: a origem humilde de Helena e a insinuação de que ela veria o casamento com Mariano como ascensão social; o ciúme exagerado de Mariano; a presença de agregados na casa e a influência decisiva que as intrigas deles teriam no desfecho infeliz; e, por fim, a ambiguidade quanto à virtude de Helena e a condenação de uma sociedade conservadora: não há provas de que ela tenha cometido adultério, mas no julgamento de Mariano o júri entende que ele matou a mulher para “lavar a honra” e lhe aplica uma condenação leve.

Um dos maiores méritos de *O dom do crime*, entretanto, é o fato de o autor não se restringir a assinalar os pontos de interseção perceptíveis entre as duas histórias. Ao longo do romance vai se evidenciando como tema maior o diálogo entre ficção e realidade. Machado de Assis não é somente o autor de *Dom Casmurro*: o escritor é também um personagem, cujas carreira e vida pessoal são narradas concomitantemente aos acontecimentos da trama principal. Nesse universo, Machado é tão fictício quanto Capitu e Bentinho. José Dias é tão real quanto a Princesa Isabel e o Conde D’Eu, como vemos na passagem em que são descritos os conflitos entre as medicinas alopática e homeopática: “Alguns membros da

casa imperial mostraram-se abertos ao movimento, como fariam, mais tarde, a Princesa Isabel e o Conde D'Eu. Dentre a gente anônima, José Dias, agregado da família Santiago, sempre se declarou adepto da nova corrente” (p. 56).

Não raro, é a própria voz de Machado que salta da narrativa: Lucchesi explora sem receios a intertextualidade com a narrativa machadiana e transcreve trechos inteiros de *Dom Casmurro*. No entanto, as referências a Machado não se limitam à história de Bentinho e Capitu. O romance é salpicado de menções a outras obras do escritor, como *Ressurreição*, *Quincas Borba* e o conto “A cartomante”.

Mas logo Machado deixa de ser o único referencial na narrativa e o leitor é conduzido ao universo de erudição bem temperada de Lucchesi: desagua em referências literárias e históricas, onde não se delimita o que faz parte da ficção ou da realidade. Passeiam pelo romance, com igual estatuto e em permanente diálogo, nomes como os de Fagundes Varella, Dante Alighieri, José de Alencar, Aluísio Azevedo e Dom Pedro II. José Dias, Brás Cubas, Torres Homem, Viveiros de Castro e Bush Varella. Castro Alves, Junqueira Freire, Joaquim Manuel de Macedo e Blanqui. Bentinho, Capitu, José Mariano e Helena Augusta. Quem faz parte da ficção? E quem é história? “Helena jura fidelidade a Bentinho, enquanto Mariano pede a mão de Capitu no morro do Castelo” (p. 147).

Ao se recusar a elaborar uma obra documental, Lucchesi opta pela liberdade oferecida pelo universo literário. Assim, pode criar, questionar, supor, afirmar e, em seguida, duvidar dos dados recolhidos em sua pesquisa. E, sobretudo, deixar em aberto as conclusões: Helena Augusta e José Mariano são e não são Capitu e Bentinho. Helena e Capitu traíram e não traíram seus maridos. A verdade nunca será alcançada.

Corroborando o trânsito entre tradição e contemporaneidade, um posfácio ao romance apresenta uma nova voz narrativa, situada em 2010: a do suposto editor encarregado de cuidar dos originais há mais de cem anos arquivados no IHGB. Esse segundo narrador surge para elucidar alguns pontos obscuros da narrativa e ratificar, por meio da ironia fina que Lucchesi injeta no texto, a reflexão sugerida ao longo de todo o romance: “Mais uma vez a história de um manuscrito. Mas que fazer, se em tempos de baixa modernidade, a razão híbrida é a dominante no campo da ficção e da história?” (p. 151), indaga com desdém.

“Obra anfíbia” entre a ficção e a realidade, como denomina Lucchesi, *O dom do crime* não é um romance do século XIX como parece querer indicar a construção de seu narrador principal. É, sobretudo, uma narrativa contemporânea em que a tradição literária brasileira é revista, repensada e reescrita, dando um caráter plural, inacabado e pleno de possibilidades ao passado. “O novo é sempre antigo. E o antigo, sempre novo. A centelha do inédito não é ilusão, mas uma janela. Aberta. E sem fantasmas” (p. 146).

Complementando a ideia sobre um “eterno retorno” da tradição, o narrador assinala ao fim da narrativa, em metáfora às teorias de Blanqui sobre o Universo, que “tudo ressurgue, sem que nada se dissolva. Presente. Passado. E futuro” (p. 147).

O pavão e o condor

O punho e a renda, de Edgard Telles Ribeiro

Francisco Prosdocimi*

Um narrador sem nome. Uma época de chumbo. Espionagem, troca de informações sigilosas, uma verdadeira rede criminosa internacional. O cenário é a América do Sul, inicialmente nas décadas de 60 e 70. O golpe militar brasileiro é deflagrado em 64 e as intrigas vão sendo tecidas nos bastidores do executivo. O clima é sombrio, não se pode confiar em ninguém. Personagens são conhecidos apenas por codinomes e suas representações são tão verossímeis que parecem históricas: retratos sórdidos de um país que muitos prefeririam esquecer. Destinos de brasileiros são decididos por poderosos que, reunidos em torno de uma mesa de pôquer, parecem mais preocupados com o desenrolar de suas próprias carreiras do que com a justiça, a igualdade, o humanismo ou a democracia. Tudo vale a pena quando a questão é participar do pequeno mundo que controla a política externa internacional em um planeta sob a sombra da guerra fria. Ficção ou realidade?

É esse o clima do romance *O punho e a renda*, do diplomata e escritor Edgard Telles Ribeiro (2010), dedicado às peripécias de um jovem diplomata brasileiro que tenta acompanhar e seguir uma figura sinistra, mas extremamente elegante, inteligente e charmosa: o colega de diplomacia Marcílio Andrade Xavier, conhecido amplamente como Max – soma das três primeiras letras de

* Escritor e professor adjunto do Instituto de Bioquímica Médica (UFRJ).

seu nome – e, nos arquivos da CIA, pelo codinome de Sam Beckett. Esse controverso e bem apessoado membro do Itamaraty é um dos responsáveis pelas transformações da política internacional de um continente inteiro em uma espécie de teatro do absurdo por meio do qual os norte-americanos garantem o controle de seu *playground* latino. Como dizia o editorial do vespertino carioca *Última Hora* numa das edições de maio de 1964 da qual saiu o título do livro, o Brasil e sua atuação internacional estavam confiados a aristocratas de punhos de renda.

O enredo se desenrola ao longo das últimas cinco décadas, durante as quais um narrador não batizado – que funciona à perfeição como alter ego do autor – tenta seguir os passos do carismático vilão, seu colega mais velho no Ministério das Relações Exteriores. Inteligentíssimo e sagaz, agradabilíssimo no convívio social, Max fala sem sotaque algumas línguas, é cortejado por muita gente e tem um grupo bastante eclético de amigos, muitos de outras nacionalidades. Influente, boêmio, conhecedor de jazz, tinha um senso de humor “muito apreciado, por permitir que todos dessem mostras de finura e agilidade intelectual ao rirem de suas brincadeiras” (p. 45).

Na verdade, Max é a própria encarnação do arrivismo e não mede esforços para galgar posições cada vez mais prestigiosas, tanto quanto conseguir “sorrisos e afagos dos poderosos”, sejam eles embaixadores, espões ou membros da igreja. As mostras dessa sua atuação se sucedem, como se vê na cena em que consegue um passaporte diplomático para um senador em menos de uma hora. Sem falar no beijo que dá no anel do cardeal arcebispo do Rio de Janeiro, gesto que lhe rende numa verdadeira guinada na carreira. O clérigo passa a integrar de alguma maneira sua vida, chegando a aparecer em seu casamento com a bem nascida Marina, único personagem

feminino importante de um entrecho protagonizado por homens quase sempre jogadores e inescrupulosos, cujas artimanhas políticas fariam Nicolau Maquiavel parecer um santo.

Em deliciosa metáfora futebolística, o narrador afirma que Max “jogava no time dos vencedores, com direito a apoio do árbitro e silêncio garantido da torcida adversária” (p. 98). De fato, sua rede de influências inclui os serviços secretos e os governantes de vários países. Como se explicasse seu próprio caso, Max chega a afirmar que a colaboração dos diplomatas com os militares jamais visava ao dinheiro e se devia apenas ao medo e, ainda mais comumente, à vontade de ter acesso ao poder.

É por perceber isso que o narrador se vê estimulado a reconstruir a biografia do curioso personagem. Para dar cabo da empreitada, por vezes age como o carreirista: estabelece relações diretas com militares e espiões que conhecem Max, mas para seguir uma trilha de informações sigilosas que tornará públicas, ainda que apenas dezenas de anos depois.

Tendo servido no Uruguai e no Chile nas décadas de 60 e 70, Max é um articulador político que “vale seu peso em ouro”, como sugere o agente da CIA Eric Friedkin (p. 195). Tudo indica que o diplomata brasileiro foi um dos responsáveis pelas articulações internacionais que levaram aos golpes de estado no Uruguai e no Chile. Trabalhando ao mesmo tempo para o SNI, a CIA e o MI6 britânico, Max é um dos responsáveis pela tentativa de negociação da bomba atômica brasileira com os alemães e participa de grandes armações políticas que objetivam conseguir poder e prestígio internacional para nosso país. Mas, vazio de sonho e idealismo, não acredita em nada, sendo tão só o pavão que guia o condor, enquanto consegue promoções com uma agilidade impressionante.

Na última parte da obra, o narrador encontra o próprio Eric Friedkin, agora velho e aposentado. O ex-agente da CIA parece ligeiramente culpado e, ao lançar os olhos para os acontecimentos ocorridos quarenta anos antes, sabe que não tem mais nada a perder, então revela dados fundamentais à costura dos bastidores dos anos de chumbo, em sua garagem no distrito de La Jolla, nos subúrbios luxuosos de Los Angeles. Reconhece que a política na América do Sul caiu como um castelo de cartas, sob a regência da CIA, que manipulava os países como se fossem peões do jogo de xadrez que os Estados Unidos jogavam com a União Soviética.

Tudo isso nos faz refletir sobre o papel dos governantes no Brasil à época da ditadura e hoje, assim como acerca do papel de nosso país como importante *player* da política internacional desta região do globo. Fatos recentes da política nacional e internacional tocam tangencialmente a obra, levando-nos a refletir sobre temas como “A comissão da verdade”, o caso da exposição de documentos diplomáticos (Wikileaks) e o descaso com a sociedade por parte das autoridades.

Em uma entrevista à rádio Jovem Pan, Edgard Telles Ribeiro vai direto ao ponto: “O resumo do meu livro é a impunidade”. De fato, a obra parece um esforço de retratação, um pedido de desculpas em que o autor coloca em xeque seus colegas de profissão e a si mesmo. A pergunta é: como poderiam defender legitimamente nossa pátria se trabalhavam diretamente com os militares e, de certa forma, a mando deles, que então governavam o país?

Os diálogos de cunho ideológico que o narrador trava com Max e com o espião aposentado da CIA deixam transparecer as principais ideias apregoadas pela esquerda e pela direita naquele

período conturbado. Em síntese, a defesa dos direitos humanos é feita pelo narrador, enquanto as barbaridades são justificadas por Max e Eric Friedkin: os militantes mortos é que foram culpados por seus trágicos destinos, não podíamos ceder à ameaça comunista e a ditadura militar teria sido inevitável.

Com o distanciamento propiciado pelo tempo, qual será a posição do diplomata Marcílio Andrade Xavier nesta segunda década do século XXI? Estará amargando punição pelas arbitrariedades que ajudou a cometer e por ter participado da fabricação de um Brasil patético, autocrático e despreocupado com as vidas de seus cidadãos? Nada disso: continua se exibindo nas altas rodas e trabalhando junto à Presidência da República. Assim, parece fadado a ser apenas mais um integrante do rol dos honoráveis bandidos brasileiros. Aliás, esse desdobramento é de certa forma anunciado por Eric ao narrador, ao afirmar que jamais compreendeu as motivações de Max, cujo interesse se limitava ao enriquecimento de sua agenda pessoal, qual pavão que balança e ouriça as penas para se mostrar atraente, competente, influente.

O aspecto mirabolante da intriga encontra um ótimo contraponto na reconstrução quase jornalística dos eventos, cujos informantes são indicados pelo narrador. No entanto, algumas conversas secretas de Max com o então embaixador brasileiro no Uruguai, certas definições ventiladas na roda de pôquer dos militares e vários diálogos com informantes dos serviços secretos internacionais não têm a fonte apontada com precisão. O narrador descobriu tais informações por também estar envolvido nessas confabulações ou as reconstruiu a partir de pistas captadas aqui e ali? A pergunta reverbera na cabeça do leitor: qual o limite entre ficção e realidade em *O punho e a renda*?

Escrito de forma bastante cuidadosa e recheado de sutilezas, essa ficção histórica é perpassado pelo ceticismo machadiano, repleto de pensamentos impactantes, povoado de sacadas intelectuais e salpicado de expressões idiomáticas em língua inglesa magistralmente traduzidas. Ao combinar visada política com o deleite esperado da ficção, deixa entrever a cultura e o talento de um autor com obra já volumosa e prestigiada que, com esse romance alentado, mostra-se ainda mais maduro, sensível, viajado e atento às dobras das línguas, tanto quanto às nuances dos povos.

Quando uma geração se engessa por não acreditar em si mesma

O altar das montanhas de Minas, de Jaime Prado Gouvêa

Gabriel Braga Ferreira de Melo*

Em seu único romance publicado até o presente, o contista e jornalista Jaime Prado Gouvêa oferece um retrato crítico de Minas Gerais que não difere tanto do restante do Brasil. Agora, esse retrato pode não ser tão fiel quanto gostariam os historiadores, pois, tal qual seu protagonista, a quem é imputada a “culpa” por “erros” de pesquisa, o autor se permite alterar alguns fatos em favor da ficção.

O enredo se atém ao esforço de Dirceu Dumont, escritor de contos sacanas, como o próprio se define, em reconstruir ou criar – dependendo do que pede o momento – a vida de um antepassado cujo nome desconhece. Sabe apenas que o parente foi escritor e assinava sob o pseudônimo de Álvaro Garreto, em homenagem a três autores de sua admiração: Fernando Pessoa, Lima Barreto e Almeida Garrett, trio que dá a tônica do livro.

Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa, “empresta” à vida de Dumont a transição de decadentista a niilista. Porém, enquanto o poeta luso se entregou a essa mudança no campo literário, o personagem a experimenta na própria vida: de alguém que só vê a ruína do mundo passa a um homem sem objetivos e sem busca de respostas para suas perguntas – na verdade, até sem perguntas.

* Graduado em Letras (UFRJ).

A partir do Lima Barreto de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, Jaime Prado Gouvêa faz de seu personagem principal um idealista que deseja viver na Ouro Preto de Dirceu, de Marília e da atmosfera árcade, mas tem de encarar uma vida comum, em companhia de gente egoísta e cínica. Em alguns momentos, Dumont se aproxima de Quixote, a travar uma batalha inútil para fazer com que outros enxerguem seu mundo de moinhos. Ao final do livro, o leitor chega a conhecer um dono de bar espanhol – na verdade, um descendente de nordestinos nascido no subúrbio de Belo Horizonte, mas que passa por castelhano para representar a luta do protagonista contra a triste realidade.

Almeida Garrett, por sua vez, é lembrado principalmente pela estrutura do livro, que lembra a de *Viagens na minha terra*. Porém, ao invés de deslocamentos de Lisboa a Santarém, o trânsito se dá entre Belo Horizonte e Ouro Preto. As duas obras se irmanam pela naturalidade da narrativa e pelo oferecimento de uma análise acurada da situação política e social do país. Mas se em *Viagens* Carlos e Frei Dinis colocam em batalha o antigo e o novo Portugal, *Altar* situa a luta entre o antigo e o novo Brasil em campos diferentes: Garreto é o antigo Brasil preso na novela criada pelo novo Brasil, que é Dumont e sua vida, e os dois Brasis nunca se encontram no mesmo espaço e tempo, portanto nunca se encaram frente a frente.

Todavia, a falta de confronto direto não torna a batalha menos clara do que a do autor português. Podemos ver nitidamente a decadência rodeando o novo Brasil, fruto da ditadura, seja no bar de Belo Horizonte que murchou e esvaziou igual a Dumont e sua própria geração, seja em um retrato de um país aleijado, bêbado, necessitando de uma bengala ou até mesmo do auxílio de outros, conhecidos ou não, para continuar vivo. Já o antigo Brasil era, ao

menos na imaginação das novas gerações, belo e perfeito, um verdadeiro paraíso árcade.

Convém alertar, porém, para o perigo de se dizer que o texto é uma exaltação do passado glorioso do Brasil e uma afirmação de que o país se transformou em algo horroroso. Devemos ter sempre em mente que o antigo Brasil é, desde o início, uma ficção criada pelo novo Brasil, que pouco se esforça em saber o que realmente é verdade sobre o passado. Tampouco podemos cegar para o fato de que o novo país também tem seus momentos de poesia e beleza, ainda que sempre retorne a amargura decorrente de um paralelo em que ele não chega aos pés do que era. Em certo ponto da narrativa, os estilos de Garreto e Dumont começam a ficar parecidos, cabendo ao leitor decidir se isso significa que nem mesmo o passado do Brasil era bom ou se o presente da nação não se limita a mazelas.

Com ironias sutis sobre Minas e o próprio país, uma linguagem que se alterna entre o popularesco e o levemente romântico, além de um protagonista dado a sexo, drogas e a busca vazia do esquecimento de seus fracassos, Jaime Prado Gouvêa nos dá um livro gostoso de ler. Uma narrativa sem raciocínios em linha reta e repleta de divagações – em coerente espelhamento do funcionamento da cabeça do personagem principal – que, no entanto, jamais nos deixa perdidos ou cansados. Afinal, a palavra que rege o texto é “tesão”, seja no sentido literal das cenas de sexo (ou quase sexo), seja na paixão pelos árcades e um passado romântico, ou ainda na vingança. O certo é que todos os personagens são movidos pelo desejo e, quando o perdem, se imobilizam.

Enfim, um livro interessante a mostrar um Brasil engessado e, ao mesmo tempo, a proporcionar a revigorante sensação de

que a vida pode não ser tão ruim e que o problema fundamental do país é, como acontece com Dumont, não confiar em seu talento e, ao andar sempre em círculos, não se permitir ser feliz.

Narrativa e mito

O senhor do lado esquerdo: o romance da casa das trocas,
de Alberto Mussa

Manuel Antônio de Castro*

O escritor optou por uma narrativa consagrada pelo grande público: o denominado romance policial. O trecho se estrutura em torno de um crime cuja vítima, assassinada, ocupava um cargo político importante no governo. Assim, muitos podem ser os interesses em jogo, isto é, os motivos que levaram a tal homicídio. Esse é o fundo em que se articula a linha narrativa. Sem dúvida nenhuma, ao imaginar tal crime como tema, de início o leitor é cativado e seu interesse é mantido até o final, porque, evidentemente, só verá a solução no final.

Seria um enredo simples e já milhares de vezes repetido se entendido na mesma paranoia causal que quis reduzir *Édipo Rei* a um romance policial. Seria cômico se não fosse trágico, pois os espectadores gregos já conheciam, e muito bem, o final que o mito propunha, mas justamente esse final é que era problemático, isto é, se tornava a questão a ser pensada. Então a questão se torna: o que o romance de Alberto Mussa traz de novo?

Um apelo muito usado nesse tipo de romance remete para uma das questões que desde sempre perpassou toda obra de arte: a sua relação com a dita realidade. Por diversos motivos, oriundos do positivismo, que grassou no século XIX, criou-se uma dicotomia

* Professor titular de Poética da Faculdade de Letras da UFRJ.

entre realidade e ficção – ou talvez, numa versão mais antiga, entre mito e história. O romance policial aborda essa questão ao se propor a narrar crimes que aconteceram, que não são meros frutos da imaginação. Também essa faceta se faz presente no romance – uma faceta que na verdade se trata da antiquíssima mas sempre presente questão da mimese, tão mal compreendida. Não seria, portanto, por esse motivo narrativo ou enredo de fundo policial que se destacaria o presente romance. Esse critério atrai o leitor, mas não se torna essencial para a realização da obra poético-literária.

Quanto às instâncias, a escolha de alguém de destaque na sociedade e no meio político motiva o leitor, mas não se torna o decisivo. E surge aí a primeira qualidade do romance: diferentes instâncias sociais são chamadas para compor o tecido narrativo.

Podemos entender por tecido a matéria da narrativa. Na realidade, toda uma rede social é envolvida, e isso tem um motivo significativo. O romancista parte de uma tese que procura comprovar reiteradamente ao longo da narrativa: “a tese defendida neste livro – a de que a história das cidades é a história de seus crimes”. Em vista disso, múltiplos crimes são historiados. História e mito, no romance, se mesclam continuamente, sempre enleados nas relações eróticas. Por isso, o romance tem como referência a conhecida Casa das Trocas, um prostíbulo de luxo destinado aos segmentos sociais dominantes de alto poder aquisitivo ou de posições políticas importantes. Porém, o que vai ser destacado, e de algum modo estudado ou tematizado, são relações sexuais fora do comum.

Em nenhum momento há uma centralização em qualquer relação amorosa. Tudo gira em torno do sexo. O doutor que clinica na Casa das Trocas para manter as aparências do prostíbulo desenvolve uma pesquisa científica voltada para o estudo das relações

sexuais nas relações ditas anormais. Estamos, portanto, longe da linha dos grandes romances que se guiavam em torno das relações afetivas entre casais ou relações triangulares em que o ciúme e a traição se tornam um eixo decisivo. Nem se trata do fundo que motivou as grandes obras romanescas da Modernidade: uma descida ao universo interior e complexo das relações humanas, com o predomínio dessas dimensões humanas, que acabavam se tornando motivo e oportunidade de aprendizagem nos chamados romances de formação.

Estamos diante de um romance que de algum modo continua a grande tradição, mas trazendo para primeiro plano o lado obscuro do ser humano, aquele que se coloca à margem da sociedade e das relações aceitas como “normais” pela moral vigente. Por isso, não há personagens que desvendem o seu interior. É um romance voltado para o social exterior, mas que nada tem a ver com a determinação do meio nos comportamentos humanos, na linha do naturalismo. Pelo contrário, é um meio social em que são examinados comportamentos sexuais normalmente marginalizados. Por outro lado, não se trata de um romance na linha das produções pornográficas. Há até certa uma desmitificação em relação à tradição moderna no que diz respeito aos laços e motivos afetivos.

Outra temática, que está ligada à questão da mimese e perpassa esse romance rico em linhas de reflexão é a questão fundamental da verdade. O gênero escolhido, o policial, se presta muito bem ao tema, explorado criativamente pelo narrador, que frequentemente se refere às denominadas versões. A variação das versões acaba pondo em questão e em dúvida a verdade da realidade e a realidade da verdade, criando um suspense especial. Com isso, ao abalar essas certezas no leitor, Mussa alarga o alcance da

sua narrativa. As versões dos fatos se tornam os fatos das versões, relacionadas sempre à questão do sexo e do crime, dentro da linha temática escolhida pelo autor.

O romance se estrutura dentro de um paradoxo de grande criatividade. Por um lado, o gênero policial gera a expectativa de toda uma estrutura lógica que conduza à descoberta causal dos motivos que resultaram no crime. Sem abandonar essa linha racional, na qual se debate o detetive, o fundo em que se move o romance remete para o mundo dos mitos em que vivem muitos dos personagens importantes.

Esse mundo dos mitos, capaz de desfazer as diferenças sociais, acaba instalando uma linha de ligação entre os vários segmentos que compõem a cidade. Há, portanto, uma tensão criativa, pois no fundo são as mais variadas camadas míticas que determinam os valores dos personagens. Mais do que valores de segmentos sociais, tomam o primeiro plano os valores míticos mais ligados à questão de Eros. Portanto, é afastada qualquer moralidade advinda do poder de um determinado sistema dominante. E isso é novo e original. E, no entanto, tão antigo, tão primordial.

Diga-se logo que o autor não trabalha com o critério racional de classificar como mitos as crenças ligadas a culturas primitivas. Na dimensão e presença dos mitos não há cultura primitiva. Para o autor, qualquer crença entra no âmbito do mítico. Chega a exagerar ao classificar os mitos cristãos como superstições. E as demais crenças míticas não o seriam? – é necessário perguntar. Esse exagero talvez se justifique porque o narrador se identifica com o detetive, para quem o exercício da razão causal é decisivo. Por isso mesmo, em nenhum momento há referência a algo mais interno, em que prevalecesse o afetivo. Há sexo, mas sem afeto.

E há também a procura do prazer acima de tudo. Como vivemos numa sociedade da imagem, a Casa das Trocas está disposta de tal maneira que o sexo se torna espetáculo.

A questão do crime é ambígua, pois seu motivo não é financeiro, mas aquele que põe em questão os valores morais em que geralmente se estruturam as cidades. Esses valores morais, porém, são mais aparência de farsas do que valores que levem ao ético-poético. Desse modo, o romance acaba tendo um valor artístico-poético realmente inovador, porque, por detrás dos motivos dos crimes, sempre está presente a quebra dos valores morais – da aparência, de fato, desses valores, que acabam por depender sempre das versões.

Surge a questão: qual a lei que rege essas relações sociais e familiares se, para além das aparências, as pessoas são tomadas por outros motivos e levadas a quebrar as regras dessas leis, às quais só aparentemente se submetem? É nesse momento que surge a pergunta crucial sobre a natureza, a essência do sexo. Em nenhum momento é tematizada a questão do amar, mas somente do amor ligado ao prazer sexual, seja por meio das relações “normais”, seja através de outras formas “anormais” ou ainda das formas “doentias”. É quando os motivos inconscientes tendem a ser mais fortes do que os freios sociais. Mas o romance, com razão, prefere falar da presença dos mitos.¹

O crime a partir do qual se desenvolve a linha temática do romance é motivado pelo sexo, pelo erótico, pelo mistério que

¹ A psicanálise não se funda numa “interpretação mítica” do humano de todo ser humano? Até onde tal “interpretação” não se tornou também uma “superstição”, ao querer se afirmar como científica? E haverá alguma “interpretação” que dê conta da questão do humano?

impulsiona as pessoas para as mais diferentes práticas sexuais. O que nessas práticas se mostra e aparece como motivação, vindo, portanto, ao aparecer, são impulsos que nunca chegam a se mostrar, uma vez que as pessoas são tomadas por algo que está além da vontade delas e as ultrapassa. Só na aparência fazem isso conscientemente. Dessa maneira, a realidade entendida como somatório de fatos positivos e racionais é a todo momento negada. Eis o limite da ciência. Pode haver ciência do inconsciente? Seria um paradoxo. Seria a mesma pretensão de fundar uma ciência do silêncio, do ser feliz, do sentido da vida etc.

Tentativas e respostas há, não fosse o humano de todo ser humano essa tentativa reiterada. Em vista disso, a realidade se faz mito, de que a ciência não é nem pode ser uma negação, mas sim a tentativa racional de solução. O mito é mais radical do que a ciência. A realidade é mais forte e complexa do que a consciência. A realidade é. E se mostra em todo o seu vigorar justamente na questão da vida, de que o sexo é uma decorrência. O que afinal ela é seria a questão que nenhuma interpretação ou versão pode responder. E é então que em determinado momento e inexplicavelmente um personagem do romance tem o poder mítico de atrair as mais variadas mulheres, das mais diferentes camadas sociais, e de levá-las ao êxtase total e por isso mesmo mortal. Mas, de novo, como não se centraliza na temática do amar, também não tematiza a questão da morte, à qual são levadas essas pessoas. A morte, no caso do romance, é uma plenitude de prazer sexual, não de uma consumação amorosa.²

² Eis uma questão que merece ser pensada, mas, para tal, é necessário sair das dicotomias sexo/amor e ser tomado pela dobra de amar e ser. Conferir o ensaio "Amar e ser", de meu livro *Arte: o humano e o destino*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2011.

Embora a matéria do enredo seja historicamente do início do século XX, as principais linhas de pensamento se voltam para o que estamos vivendo hoje. Falta, porém, ao romance, o toque das grandes obras, uma atmosfera irônica e de questionamento. Contudo, o autor se mostra senhor não só da construção romanesca, mas também de um poder narrativo admirável. Domina o rito de narrar. A leitura flui facilmente e os leitores são envolvidos por essa fluência, que, unida à dupla temática do crime e do sexo, tem tudo para ser apreciada.

Esse poder narrativo mostra um escritor no pleno poder da arte da palavra comunicativa. Também da palavra poética? Para levar o leitor à reflexão não faltam intervenções do narrador, que se afasta do narrado e assinala que está narrando o que se passa por realidade. Certamente falta ainda uma descida mais presente ao poder da linguagem, marca das grandes obras poético-literárias. Entende-se aí por linguagem não só o jogo da verdade nas versões, mas também um ir além do jogo das versões na narração.

Diria que faltou uma linha do paradoxo no narrar e nas histórias narradas. Com isso, a própria noção tradicional de história receberia um aprofundamento novo, além do escolhido para estabelecer a história das cidades, o que quer dizer, das pessoas e instituições que configuram sempre uma cidade no tempo, tendo por horizonte o crime de motivação sexual. Ainda assim, o romance se destaca pelas múltiplas possibilidades de leitura e de aspectos novos, trazidos à tona com brilho por Mussa.

