

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA 7

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA 7

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

ORGANIZADORES

FACULDADE DE LETRAS
CENTRO DE LETRAS E ARTES



UFRJ



Editora
Torre

2012

**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

Trinta anos de *Feliz ano velho*:
Marcelo Rubens Paiva e os anos de chumbo

Darlan Roberto dos Santos

13

Conversa de escritor:
a autoimagem de Wander Piroli

Flávia Batista da Silva Santos

31

Pra não dizer que não falei de Márcia Denser

Igor Azevedo de Albuquerque

45

O absurdo como aposta:
ruptura em Veronica Stigger

Maria Fernanda Garbero Aragão

53

Ensaio

A ficção fronteira de “A casa ilhada”, de Milton Hatoum

Anja Nowak

67

O entrecruzamento de literatura e história em <i>Netto perde sua alma</i> , de Tabajara Cibele Hechel Colares da Costa	83
Literatura em claro-escuro: as narrativas curtas de Ricardo Lísias Júlio Valle	121
Cartografias do desejo: <i>Engano geográfico</i> , de Marília Garcia Victor Heringer	137

Entrevistas

Armando Freitas Filho por Angelo Gomes, Dau Bastos, Eucanaã Ferraz e Mariana Ferreira	157
Claudia Roquette-Pinto por Dau Bastos, Eduardo Coelho e Lucas Magdiel	173
Rubens Figueiredo por Ana Ligia Matos e Dau Bastos Bastos	187
Sérgio Sant'Anna por Dau Bastos, Iorans Souza, Juliana Cardoso Lobo e Vaneska Prates	201

Resenhas

Histórias que pulsam <i>Insubmissas lágrimas de mulheres</i> , de Conceição Evaristo Jorge Marques	217
--	-----

Jogos visuais

Psiquê, de Angela Lago

Rodrigo da Costa Araujo

221

Harmonia e excesso

Sol sustenido, de Marco Antonio Saraiva

Thais Seabra Leite

225

APRESENTAÇÃO

Se a existência se mostra uma obra em andamento até o último suspiro, periódico é uma das encarnações mais vivas de *work in progress*. A cada edição melhoramos algo, refinamos certos procedimentos, incorporamos mais colaboradores e interlocutores.

No caso de nossa revista, algumas mudanças são de cunho propriamente editorial e outras visam ao uso otimizado do site como instância de articulação dos pesquisadores e produtores de literatura brasileira contemporânea. Com esse objetivo em mente, fazemos o possível para não dever nada em nossa publicação e, ao mesmo tempo, anunciar os encontros anuais – que entraram definitivamente para o calendário dos estudos literários em nosso país.

Com suas diferentes frentes, o projeto Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea transformou a Faculdade de Letras da UFRJ em polo de reflexão sobre a poesia e a prosa nacionais de nosso tempo. Nascido desta revista semestral – atualmente com sete edições –, faz-se de grupos de pesquisa com crescente repercussão e de um encontro anual de estudantes, pesquisadores e professores do país e do exterior.

Todas essas atividades nem de longe levam à dispersão, ao contrário: reforçam continuamente a ancoragem no território povoado pelos poetas, ficcionistas e analistas preocupados em fazer jus à história da literatura, mediante a busca, sempre renovada, da qualidade.

Os organizadores

ARTIGOS

ESCRITOS SOBRE ASPECTOS
DA LITERATURA

Trinta anos de *Feliz ano velho*: Marcelo Rubens Paiva e os anos de chumbo

Darlan Roberto dos Santos*

“Eu sou a lembrança do terror
De uma revolução de merda
De generais e de um exército de merda
Não, nunca poderemos esquecer
Nem devemos perdoar
Eu não anistiei ninguém
Abra os olhos e o coração
Estejamos alertas
Porque o terror continua
Só mudou de cheiro
E de uniforme”.

Renato Russo

Entre as múltiplas veredas literárias que se desenvolvem na contemporaneidade, a autobiografia é emblemática, já que se presta, concomitantemente, à interpretação de vidas particulares, servindo, ainda, ao desvendamento de períodos históricos e de grupos sociais, inclusive, aqueles considerados marginalizados.

Classificada genericamente como “relato retrospectivo em prosa, que uma pessoa real faz de sua própria existência, dando ênfase à sua vida individual e, em particular, à história de sua

* Professor da Faculdade Santa Rita e da Fundação Presidente Antônio Carlos – Conselheiro Lafaiete/MG.

personalidade” (Lejeune: 1994, 50),^{1*} a escrita de si apresenta, simultaneamente, contornos psicológicos e um cunho sociopolítico, representado pela busca de expressão na sociedade. Do ponto de vista anímico, revelar o próprio tempo pretérito corresponde a uma espécie de “autoanálise”. É como se, ao debruçar-se sobre o passado, o escritor estivesse registrando a sua superação. Vencida essa etapa da vida, caberia ao autor perpetuá-la, à sua maneira; mais até: rememorar o caminho através do qual ele acredita ter sido forjada a sua personalidade, o seu “eu” atual.

Quanto ao “valor textual” da autobiografia, este extrapola o âmbito literário, já que representa uma investigação do passado, prestando-se a múltiplas reflexões, inclusive, no que tange à história de uma coletividade. Em seu prefácio para *Teses “Sobre o conceito de história”*, de Walter Benjamin, Jeanne Marie Gagnebin aborda a questão, tomando, como paradigma, a obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust:²

A grandeza das lembranças proustianas não vem de seu conteúdo, pois a bem da verdade a vida burguesa nunca é assim tão interessante. O golpe de gênio de Proust está em não ter escrito “memórias”, mas, justamente, uma “busca”, uma busca das analogias e das semelhanças entre o passado e o presente. Proust não reencontra o passado em si – que talvez fosse bastante inosso –,

¹ *Textos em francês e em espanhol, citados ao longo do artigo, traduzidos pelo autor do artigo.

² A obra de Marcel Proust não se encaixa propriamente no gênero autobiográfico. No entanto, seu teor, especialmente em relação às lembranças e à abordagem do tempo pretérito, serve a este ponto da análise.

mas a presença do passado no presente e o presente que já está lá, prefigurado no passado, ou seja, uma semelhança profunda, mais forte do que o tempo que passa e que se esvai sem que possamos segurá-lo. A tarefa do escritor não é, portanto, simplesmente relembrar os acontecimentos, mas “subtraí-los às contingências do tempo em uma metáfora” (Gagnebin apud Benjamin: 1986, 10).

Similarmente a Jeanne Marie Gagnebin, que destacou, como mérito da obra de Proust, não o teor de sua narrativa, mas as reflexões contidas no texto do célebre escritor, salientamos, no presente artigo, as fulgurações acerca do passado e as especulações sobre o futuro que apreendemos em *Feliz ano velho*, obra inaugural do escritor Marcelo Rubens Paiva, objeto de nosso estudo.

Acreditamos que, a exemplo de Proust – guardadas as devidas proporções e especificidades –, Paiva foi bem sucedido ao criar uma obra que sobreviveu ao tempo. Em 2012, quando se completam 30 anos do lançamento de *Feliz ano velho*, entendemos que se torna oportuno revisitar a autobiografia em questão, já que o tempo decorrido pode nos ser útil, em uma discussão mais isenta, liberta de toda a comoção gerada pela tragédia pessoal do autor, e do período histórico correspondente (a ditadura militar). Neste debate proposto, será evidenciada a dicotomia da escrita íntima, sob os aspectos de “desvendamento do autobiografado” e representatividade de um controverso período de nossa história.

Trauma e testemunho

Publicado em 1982, quando Marcelo Rubens Paiva tinha apenas 22 anos, *Feliz ano velho* marca o ingresso do autor em

uma nova etapa da vida, pontuada pela fatalidade: no dia 14 de dezembro de 1979, o jovem fica paraplégico, em decorrência de um salto em uma lagoa, no qual fere irreversivelmente uma das vértebras.

Tal fato remete-nos a teorias acerca da autobiografia, que mencionam a necessidade de um elemento desencadeador da escrita, conforme explica Wander Melo Miranda, ao afirmar que “parece não haver motivo suficiente para uma autobiografia, se não houver uma intervenção, na existência anterior do indivíduo, de uma mudança ou transformação radical que a impulsione ou justifique” (Miranda: 1992, 31).

No caso de Paiva, o autoexame parece ter sido motivado pelo acidente que o deixou sem o movimento das pernas. Tal evento traz à tona outro drama, o da dor pela perda do pai, o desaparecido político Rubens Paiva, ex-deputado federal e ferrenho opositor do regime ditatorial.

Fatos cruciais são frequentemente repetidos na narração, que se configura como um mosaico de acontecimentos, que busca reconstruir a história do narrador-personagem, salvando-o do esquecimento. Neste sentido, Seligmann-Silva nos fala sobre algumas funções da narrativa de si mesmo; o ataque ao “inimigo” e a rememoração dos mortos:

(A narrativa) abrange tanto a denúncia da barbárie e das atrocidades por ele (o inimigo) cometidas como a reconstituição do rosto desfigurado dos mortos, os quais tentaram, no passado, construir uma vida diversa da do atual presente. Narrar as ruínas dessa tentativa é um modo de atualizá-las (Seligmann-Silva: 2001, 366).

A autobiografia, portanto, realiza a tarefa de cultuar os mortos, e também atualiza o que, em outro tempo, foi motivo de dor, alegria ou afeto – aquilo que, no passado, *afetou* o escritor, de tal maneira pungente, que o mobilizou a registrar sua história em texto.

Diante de acontecimentos de grande magnitude, como aqueles vividos por Marcelo Rubens Paiva, o testemunho caracteriza-se tanto pela narração dos fatos traumáticos como pelo relato do processo de seu enfrentamento. Afinal, como ressalta Freud:

Um acontecimento como um trauma externo está destinado a provocar um distúrbio em grande escala no funcionamento da energia do organismo e a colocar em movimento todas as medidas defensivas possíveis. Ao mesmo tempo, o princípio do prazer é momentaneamente posto fora de ação. Não há mais possibilidade de impedir que o aparelho mental seja inundado com grandes quantidades de estímulos; em vez disso, outro problema surge, problema de dominar as quantidades de estímulo que irromperam, e de vinculá-las, no sentido psíquico, a fim de que delas se possa então desvencilhar (Freud: 1996, 40).

A autobiografia seria, portanto, uma tentativa de dominar os estímulos provenientes dos traumas. Valendo-se das considerações de Freud acerca do trauma e da elaboração deste através da escrita, Seligmann-Silva completa:

A linguagem tenta cercar e dar limites àquilo que não foi submetido a uma forma no ato da sua recepção. Daí Freud destacar a repetição constante, alucinatória, por parte do “traumatizado”, da cena violenta: a história do trauma é a história de um choque vio-

lento, mas também de um desencontro com o real. (Em grego, vale lembrar, “trauma” significa ferida.) A incapacidade de simbolizar o choque – o acaso que surge com a face da morte e do inimaginável – determina a repetição e a constante “posterioridade”, ou seja, a volta *après-coup* da cena (Seligmann-Silva: 2003, 48).

Em *Feliz ano velho*, a cena recorrente é a do salto na lagoa, que vitimou Marcelo Rubens Paiva e obriga-o a manter-se preso a uma cama de hospital e, posteriormente, à cadeira de rodas. A narração desse episódio está na abertura e no fechamento do livro, além de ser citada em outros momentos do relato, sempre num tom de arrependimento: “Quantas vezes eu penso em voltar no tempo para segundos antes de me atirar naquele lago” (Paiva: 1982, 114).

Já o trauma decorrente do desaparecimento do pai, embora também corrobore para que *Feliz ano velho* seja considerada uma obra representativa da literatura do trauma, aproxima a escrita de Marcelo da literatura de testemunho. Isto porque o drama do escritor é também o drama experimentado por inúmeras famílias, perseguidas por conta da ditadura militar. Ao abrir espaço em sua autobiografia para o questionamento dos abusos cometidos durante o regime de exceção, o autor empreende o desafio de expurgar, através da palavra, a dramática realidade vivida no passado, não sem uma grande sensação de impotência diante dos tristes fatos:

Rubens Paiva não foi o único “desaparecido”. Há centenas de famílias na mesma situação: filhos que não sabem se são órfãos, mulheres que não sabem se são viúvas. Provavelmente, o homem que me ensinou a nadar está enterrado como indigente em algum cemitério do Rio. O que posso fazer? (Paiva: 1982, 65).

Nas palavras de Marcelo, a conjunção entre trauma e testemunho; rememoração de dramas pessoais e, concomitantemente, a exposição do sofrimento vivenciado por inúmeros outros brasileiros, nos chamados “anos de chumbo”. É, pois, a multiplicidade de casos similares, inerente ao momento histórico, que permite a identificação de tantos leitores com a obra juvenil de Paiva, e confere a ela uma importância, como escrita representativa de uma época. Embora, para muitos, o livro possa parecer incipiente, pela linguagem nada sofisticada e o enredo quase adolescente, o caráter de denúncia e desabafo de uma geração propiciam sua longevidade, encontrando, assim, espaço na literatura brasileira.

Literatura de cicatrizes

Para Aharon Appelfeld – autor de *Histoire d'une vie*, que também foi personagem de um período traumático, a Segunda Guerra Mundial, “tudo o que ocorreu foi tão gigantesco, tão inconcebível, que a própria testemunha via-se como uma inventora. O sentimento de que a sua experiência não pode ser contada, que ninguém pode entendê-la, talvez seja um dos piores que foram sentidos pelos sobreviventes após a guerra” (Appelfeld: 2004, 28).

Em parte, a dificuldade de transpor-se a experiência vivida para a linguagem – impasse recorrente, sempre que há o envolvimento de situações-limite – ocorre em virtude do apagamento, fruto de artimanhas da própria memória. Para quem passa por um trauma, o ato de narrar combina memória e esquecimento, um obnubilamento em relação aos fatos de outrora. O texto memorialístico nada mais é que um mecanismo de resistência à deslembração, um acerto de contas com o próprio pas-

sado e também um modo de se conciliar escrita e morte. Ambos se congraçam nas autobiografias, já que se prestam a preservar a memória, a recordar os mortos e “dar um túmulo a eles”. O “culto aos mortos”, aliás, também é tarefa primordial dos textos testemunhais.

A relação entre memória e morte é tão forte quanto a relação entre memória e catástrofe, desabamento. Seligmann-Silva reforça essa analogia:

Em português, note-se, fica acentuada a dialética íntima que liga o lembrar ao esquecer, se pensarmos na etimologia latina que deriva o “esquecer” de cadere, cair: o desmoronamento apaga a vida, as construções, mas também está na origem das ruínas – e das cicatrizes. A arte da memória, assim como a literatura de testemunho, é uma arte da leitura de cicatrizes (Seligmann-Silva: 2003, 56).

Quanto à dificuldade de se converter o real em simbólico (especialmente tratando-se de fatos trágicos), cabe ressaltar que nenhum evento é mais exemplar do que a guerra. Documentários realizados logo após a Segunda Guerra Mundial comprovavam a tese; extremamente realistas, eles despertavam no público um efeito inusitado: “as imagens eram reais demais para serem verdadeiras, elas criavam a sensação de descrédito nos espectadores. A saída para esse problema foi a passagem para o estético: a busca da voz correta” (Seligmann-Silva: 2003, 57).

A rememoração do holocausto e a literatura memorialística, de um modo geral, optam por um caminho diverso ao da historiografia tradicional, ao fazerem uso de elementos antes reserva-

dos à “ficção”, beirando, ocasionalmente, o onírico. Assim também ocorre com a literatura brasileira que remete à ditadura militar, e com a qual se relaciona a autobiografia de Marcelo Rubens Paiva. Em alguns momentos de seu texto, o autor deixa de lado o tom de revolta, abrindo espaço para a rememoração de fatos corriqueiros, em uma espécie de estratégia de resgate (menos doloroso) do passado:

No começo dos anos 70, ele (Rubens Paiva) viajava menos e estava bem caseiro, decididamente curtindo os filhos e a vida em família (um pouco também por não ter o que fazer politicamente). A maioria dos seus amigos estava no exílio, mas nos fins de semana ainda dava pra reunir a turma num jogo de pôquer. [...] Em volta, toda a nata do Partido Socialista Brasileiro, claro que torcendo pro mais fraco [...]. Já vivíamos o espírito carioca e, no domingo, íamos todos pra praia. Como minha casa ficava de frente pro Leblon, todos trocavam de roupa lá: um verdadeiro Estado Maior, a cúpula do Vasquinho, jornalistas e o que sobrou da cúpula do Governo Jango: Raul Rify, Valdir Pires, Bocaiúva Cunha, Fernando Gasparian, Flávio Rangel, Hélio Fernandes, José Aparecido. [...] A maior qualidade do Rio de Janeiro é que uma vez por semana a cidade fica absolutamente democrática. [...] Mesmo com ditadura, o carioca sabe usar o que tem de melhor: a praia (Paiva: 1982, 58-59).

A opção por uma narrativa que evoca pequenos prazeres (as partidas de pôquer, os passeios na praia) e a inclusão de cenas do cotidiano que primam pela simplicidade (o encontro com os amigos do pai) podem ser considerados artifícios, maneiras de se registrar uma época difícil, sob um prisma menos doloroso.

Aproximações entre a autobiografia e a história

Feliz ano velho é uma obra peculiar em vários aspectos. Além de marcar o ingresso de Marcelo Rubens Paiva na literatura, reflete o começo da conturbada transição política no Brasil, quando a iminência da redemocratização despertava nas pessoas um misto de euforia e dúvida. Marcelo, que tinha pouco mais de 20 anos de idade quando escreveu seu livro de estreia, participava, de certa forma, desse panorama. Filho do ex-deputado federal Rubens Paiva, ele era membro de entidades estudantis, quando ainda cursava Engenharia Agrícola, na Unicamp. Em 1979, tornou-se um dos primeiros afiliados do Partido dos Trabalhadores.

Todas essas referências estão presentes em *Feliz ano velho*, que extrapola a escrita íntima, abarcando reflexões acerca da história do país e de seus possíveis desdobramentos. Assim, a obra também se constitui como uma escrita da memória coletiva.

Beirando, muitas vezes, o teor panfletário, o autor cobra um “acerto de contas” com os “anos de chumbo” e rememora todo o drama decorrente da perseguição política a seu pai, que culminou com a prisão e o desaparecimento do ex-deputado. Esse é um dos eixos centrais do livro, em que a revolta pessoal mistura-se à indignação do ser político. De maneira emocionada, o acusador faz um apelo pela punição dos “réus”, a quem ele classifica de “gente tipo ‘o oficial loiro, de olhos azuis’, tipo Brigadeiro Burnier e tipo Médiçi” (Paiva: 1982, 66).

A primeira menção que Marcelo faz ao tema tem, como figura central, sua mãe, espécie de mártir que o escritor elege, num contraponto à crueldade do regime militar, foco de suas acusações: “O que minha mãe já passou na vida a fez ter essa cara de segurança em qualquer momento trágico” (Paiva: 1982, 31).

A partir daí, o crime levado a julgamento, através da autobiografia, vai sendo desvelado, centrando-se no contexto histórico do Brasil ditatorial. A principal vítima citada é Rubens Paiva, a quem é dedicada boa parte do texto, em uma retrospectiva dos fatos ocorridos por ocasião de seu desaparecimento:

No dia 20 de janeiro de 1971 era feriado no Rio, por isso dormi até mais tarde. De manhã, quando todos se preparavam para ir à praia (e eu dormindo), a casa foi invadida por seis militares à paisana, armados com metralhadoras. Enquanto minhas irmãs e as empregadas estavam sob mira, um deles, que parecia ser o chefe, deu uma ordem de prisão: meu pai deveria comparecer na Aeronáutica para prestar depoimento. Ordem escrita? Nenhuma. Motivo? Só deus sabe (Paiva: 1982, 60).

Posteriormente, o ex-deputado foi preso, levado pelos militares para um local não revelado, nunca mais tendo sido visto. O drama familiar estaria deflagrado, marcando, de forma irrefutável, a vida do garoto que viu seu pai ser retirado de casa, e teve de conviver com a dúvida em relação a seu paradeiro, além da abrupta mudança pela qual passou sua família:

Passei anos da minha vida sem saber se tinha ainda um pai ou não. Lembro-me até que, um dia, já morando em Santos, pensei ter ouvido minha irmã gritar “papai”. Saí correndo feito um louco, rodei pela casa toda, fui pra rua, procurei por todos os cantos, mas não o achei. [...] Sonhei centenas de vezes com meu pai chegando um dia. Mas foram sonhos. Quando viemos morar em São Paulo, três anos depois, já estava conformado com o fato de que realmente eu era órfão (Paiva: 1982, 64).

O próprio autor considera-se vítima do sistema, o que o leva a adotar uma postura de revolta e intenso comprometimento com o caso levado a público. Ele deixa isso claro em seu discurso, no qual parece reivindicar a punição dos culpados em seu próprio nome, em nome de outras “vítimas” e em nome do país:

Vou usar um velho chavão, mas é verdade que não é matando um corpo que se elimina um homem. Rubens Paiva está vivo em muitas pessoas. Um homem querido, respeitado. Um homem que não temeu nada. O contrário de quem o matou. Imagine as noites da pessoa que um dia colocou um senhor de quarenta anos e pai de cinco crianças num pau-de-arara, dando uma descarga elétrica naquele corpo... (Paiva: 1982, 65).

Ao manifestar-se não somente como porta-voz de si mesmo, mas, de toda uma geração, perseguida pelo totalitarismo, Marcelo Rubens Paiva permite que vislumbremos traços da trajetória nacional pelo viés de sua autobiografia.

A maneira como o escritor elabora seu texto, assumindo ainda o lócus de acusador frente ao *status quo*, também nos permite colocá-lo na fronteira entre memorialismo e autobiografia. Na verdade, são linhas tênues que separam tais classificações. A esse respeito, Wander Melo Miranda nos diz:

Mesmo se se consideram as memórias como a narrativa do que foi visto ou escutado, feito ou dito, e a autobiografia como o relato do que o indivíduo foi, a distinção entre ambas não se mantém muito nítida. O mais comum é a interpenetração dessas duas esferas e, quase sempre, a tentativa de dissociá-las é devida a cri-

térios meramente subjetivos ou, quando muito, serve de recurso metodológico (Miranda: 1992, 36).

A simbiose entre os dois tipos de narrativa dá-se porque é impossível, para qualquer autor, restringir sua escrita exclusivamente à focalização do “eu” que narra. Este, ao desencadear a retrospectiva, não olha apenas para si e para aqueles que o cercam, mas, também, para um determinado contexto histórico. O que varia de escritor para escritor é a intensidade do enfoque social. No caso de Marcelo Rubens Paiva, o ponto de vista é extremamente crítico e banha-se na realidade de seu país.

Considerações finais

Em *Feliz ano velho*, percebemos que o autor é bem sucedido na empreitada de elaborar não somente uma escrita particular, que poderia restringir-se aos seus anseios e ao seu manifesto por justiça, diante do que ele considera um crime contra sua família. Ele vai além e segue a estratégia do narrador testemunhal, que, segundo John Beverley, “representa uma maneira diferente de articular uma identidade pessoal, estratégia que não implica, no caso de narradores de origem popular, na separação do grupo social do qual procedem” (Beverley: 1997, 136).³

³ É importante assinalar que John Beverley refere-se a um contexto diverso ao de Marcelo Rubens Paiva, já que aquele prioriza o que chama de “intelectual orgânico do grupo ou da classe subalterna, que fala a (e contra) a hegemonia, através dessa metonímia (história de vida individual como história de um grupo) em seu nome e em seu lugar” (Beverley: 1997, 136). Marcelo Rubens Paiva, distintamente, tem seu lócus de enunciação dentro do próprio grupo hegemônico; é um burguês posicionando-se criticamente sobre a sociedade burguesa. O caráter de narrador testemunhal dá-se pelo fato de o

No caso de Marcelo, não se trata propriamente de um narrador de origem popular, mas de um representante do que podemos classificar como geração dos filhos da resistência. Embora *Feliz ano velho* seja uma escrita de si, o autor não se furta ao debate acerca da sociedade brasileira. Mais do que isso, ele oferece o tribunal concatenado em sua autobiografia, para que até mesmo os leitores sintam-se representados enquanto vítimas dos anos de chumbo.

A composição e lançamento do livro acontecem em um período crucial para o Brasil: o início dos anos 1980. Conforme Silviano Santiago:

A transição deste século para o seu “fim” se define pelo luto dos que saem, apoiados pelos companheiros de luta e pela lembrança dos fatos políticos recentes e, ao mesmo tempo, pela audácia da nova geração que entra, arrombando a porta como impotentes e desmemoriados radicais da atualidade. Ao luto dos que saem opõe-se o vazio a ser povoado pelos atos e palavras dos que estão entrando (Santiago: 1998, 12).

Nesse contexto, Marcelo Rubens Paiva mantém-se no limiar, já que, embora represente a “nova geração”, tem seu olhar também voltado para o passado, como testemunha da perseguição política que atingiu seu pai. Aliás, Marcelo refuta a afirmação de Silviano Santiago, reforçando a tese de que sua autobiografia também se prestou à inquisição de nossa história recente:

brasileiro defender uma classe específica: a juventude dos anos 1970, insatisfeita com a realidade política do país.

Eu nunca me considerei desmemoriado, nem Renato Russo, nem Cazusa. Acho esta fala do Silvano Santiago cheia de imprecisões e fútil. Pra não falar preconceituosa. Estávamos rompendo barreiras, inclusive, literárias – apoiando-nos numa linguagem coloquial, numa cultura de valores urbanos e influenciada pela *mass media*.⁴

Como deixa claro o próprio autor, mesmo pertencendo a uma nova classe de intelectuais, comprometida com a construção da “Nova República”, ele não abandona as reflexões acerca do passado recente do país, influenciado, em grande parte, pelos acontecimentos que afetaram sua história pessoal.

Passados 30 anos do lançamento de *Feliz ano velho*, e quase três décadas do dismantelamento do regime militar, constata-se que a autobiografia de Paiva foi bem sucedida, tornando-se representativa de um período marcante, justamente por encontrar-se no limiar entre dois momentos paradigmáticos da história brasileira: o “adeus” ao regime totalitário e as “boas-vindas” à redemocratização. Este é o “entre-lugar” ocupado por *Feliz ano velho* na literatura brasileira, que permite sua longevidade e a consolidação do papel de documento de uma época.

⁴ Trecho de entrevista de Marcelo Rubens Paiva, concedida ao autor do presente artigo, em 2004, durante elaboração de sua dissertação de mestrado.

Referências

- APPELFELD, Aharon. *Histoire d'une vie*. Paris: Éditions de l'Olivier, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas*. I. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BEVERLEY, John. "Post-literatura: sujeto subalterno e impase de las humanidades". In: *Una modernidad obsoleta: estudios sobre el barroco*. Caracas: Fondo Editorial Alem, 1997, pp. 129-55.
- FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Freud*. V. XVIII. Direção da tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y outros estudos*. Tradução de Ana Torrent. Madri: Megazul-Endymion, 1994.
- MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Edusp, 1992.
- PAIVA, Marcelo Rubens. *Feliz ano velho*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- SANTIAGO, Silviano. "Democratização no Brasil – 1979-1981 (Cultura versus Arte)". In: ANTERO, R. et al. (orgs). *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis: Abralic; Letras Contemporâneas, 1998.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Acatástrofe do cotidiano, a apocalíptica e a redentora: sobre Walter Benjamin e a escritura da memória". In: DUARTE, Rodrigo & FIGUEIREDO, Virginia (orgs.). *Mímesis e expressão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

- _____. “Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento”.
In: SELIGMAN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

Conversa de escritor: a autoimagem de Wander Piroli

Flávia Batista da Silva Santos*

Quando o assunto é a literatura, boêmia e marginalidade de Belo Horizonte, não podemos deixar de citar o escritor e jornalista Wander Piroli. Nascido na capital mineira, viveu grande parte de sua vida em um bairro que, por muito tempo, foi conhecido como a principal zona boêmia da capital: o bairro Lagoinha. Piroli faleceu em 2006 e, no mesmo ano, sua família fez a doação de seus documentos para o Acervo de Escritores Mineiros (AEM).¹ É um escritor relativamente pouco conhecido e são poucas as publicações a seu respeito ou sobre sua obra. Em seu acervo constam livros, periódicos, jornais, correspondências, objetos pessoais, fotografias, quadros e uma estante.

O registro desse acervo é o resultado de vários meses de organização técnica com a principal intenção de condensar as informações nele contidas para que o material possa ser utilizado em pesquisas futuras sobre a obra e a vida do escritor. Os documentos apresentavam, em sua maioria, estado de conservação regular, o que facilitou bastante a pesquisa. Inicialmente, minha tarefa no

* Graduanda em Letras (UFMG).

¹ O Acervo de Escritores Mineiros está localizado no terceiro andar do prédio da Biblioteca Central da UFMG. Nele se encontram os fundos documentais de uma série de escritores, sob a guarda Centro de Estudos Literários da FALE/UFMG.

AEM era restrita à higienização, seguida da identificação dos documentos e registro das cartas e recortes de jornais. Concomitantemente, me empenhava na análise do livro *Lagoinha*, de autoria de Wander Piroli, que foi lançado em 2003 como parte da coleção “BH – A Cidade de Cada Um”.

À medida que o contato com a correspondência do escritor crescia, crescia também o interesse por sua vida. O acervo de Piroli possui cerca de 2.126 cartas (incluindo a correspondência ativa e passiva) e aproximadamente 484 jornais, sem contar as revistas e todos os demais documentos citados anteriormente. Passei a ver em suas cartas pessoais um valioso objeto de pesquisa e foi a partir daí, da leitura que fiz de sua correspondência ativa, que sua imagem foi sendo construída e, ao mesmo tempo, desconstruída. Posteriormente, maior ainda foi a surpresa ao me deparar com duas entrevistas irreverentes e descontraídas concedidas pelo próprio Piroli e publicadas em jornais diferentes nos anos de 1984 e 1998, objetos preciosos para meu estudo e percepção deste jogo de (des) construções do eu criado pelo “filho da Lagoinha”.

Teorizando

Antes de iniciar a discussão sobre as imagens que Wander Piroli constrói de si em suas cartas e entrevistas, apresentarei alguns dados teóricos relativos ao tema.

As fronteiras imprecisas entre autobiografia, ficção e memória são marcantes e recorrentes nas obras de Piroli. Um exemplo que aborda com propriedade esses três estatutos genéricos é o livro *Lagoinha*, lançado em 2003 como parte da coleção “BH – A Cidade de Cada Um”.

Lagoinha é dividido em três partes: “O lugar”, “As paixões” e “As pessoas”. A primeira parte é composta por sete crônicas escritas em primeira pessoa, em que o autor descreve ruas e lugares do bairro e lembra, com saudosismo, sua experiência pessoal como antigo morador do bairro. Podemos dizer, então, que essa parte do livro cumpre com rigor o que Philippe Lejeune definiu como “pacto autobiográfico”. Para que esse pacto exista, “a pessoa que enuncia o discurso deve, no caso, permitir sua identificação no interior mesmo desse discurso, e é no nome próprio que pessoa e discurso se articulam, antes de se articularem na primeira pessoa” (Lejeune apud Miranda, 1980).

Na segunda parte da obra, intitulada “As pessoas”, as dezesseis crônicas (narradas em primeira e terceira pessoa) descrevem o dia a dia, o destino e episódios vivenciados pelo próprio autor e, principalmente, pelas pessoas do bairro. Percebemos que nesta parte o livro se torna mais memorialístico, deixando o caráter autobiográfico um pouco de lado. Lejeune define a autobiografia como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza especialmente sua vida individual, sobretudo a história de sua personalidade.” (1980, 14). Mas, como mostra Wander Melo Miranda, a linha que demarca essa transição não é sempre bem definida:

A distinção entre memorialismo e autobiografia pode ser buscada no fato de que o tema tratado pelos textos memorialistas não é o da vida individual, o da história de uma personalidade, características essenciais da autobiografia. Nas memórias, a narrativa da vida do autor é contaminada pela dos acontecimentos testemunhados que passam a ser privilegiados. Mesmo se se consideram

as memórias como a narrativa do que foi visto ou escutado, feito ou dito, e a autobiografia como o relato do que o indivíduo foi, a distinção entre ambas não se mantém muito nítida (1992, 36).

Já na terceira e última parte do livro, “As paixões”, a obra se afasta dos modelos dos gêneros autobiográfico e memorialístico, pois não é mais possível dizer que há identidade autor-narrador-personagem, ou seja, não se realiza plenamente o “pacto autobiográfico” de Lejeune. Pode-se dizer que a escrita se aproxima do conto ficcional, permitindo ao autor criar uma Lagoinha mítica que corresponda à sua memória afetiva do lugar.

Em “O lugar” e em “As pessoas”, ao menos é possível perceber alguns rastros do pacto autobiográfico, já que Wander Piroli realmente viveu por muitos anos na Lagoinha. Sendo assim, é provável que ele tenha conhecido bem as pessoas e os lugares da região, ainda que existam traços de ficcionalidade na narrativa, o que se acentua na terceira parte. Percebemos que a escrita de *Lagoinha* se desloca por três estatutos genéricos diferentes – autobiografia, memória e narrativa ficcional –, que correspondem, respectivamente, às divisões apresentadas na obra: “O lugar”, “As pessoas” e “As paixões”. Desse modo, o livro confunde os limites entre esses diferentes gêneros, permitindo-nos questionar e problematizar a rigidez dos estatutos genéricos.

Segundo Miranda, o conceito de Lejeune para a autobiografia “não comporta graus – é tudo ou nada”. Sendo assim, “todos os textos ficcionais que se aproximam dessa definição ou permitem ao leitor suspeitar da identidade entre autor e protagonista, embora o primeiro negue ou não afirme tal identidade, não são considerados como autobiografia *stricto sensu*” (Miranda: 1992, 30). Mas, como

o próprio Miranda ressalta, mesmo em sentido restrito, a autobiografia também assume aspectos próprios da ficção: “Isso evidencia o paradoxo da autobiografia literária” (1992, 30).

Discutirei aqui mais duas questões importantes: a incorporação do autobiográfico e a autoficção. Luciene Almeida de Azevedo, em seu texto “Autoficção e literatura contemporânea”, define a incorporação do autobiográfico como

uma estratégia para eludir a própria autobiografia e tornar híbridas as fronteiras entre o real e o ficcional, colocando no centro das discussões novamente a possibilidade do retorno do autor, não mais como instância capaz de controlar o dito, mas como referência fundamental para performar a própria imagem de si (Azevedo: 2008, 34).

Já o conceito de autoficção pode ser pensado como “uma obra literária na qual um escritor se inventa uma personalidade e uma existência, conservando sua identidade real (seu verdadeiro nome)” (Vincent Colonna, citado por Azevedo: 2008, 36). Como ressalta Azevedo, parafraseando Serge Doubrovsky – um dos formuladores da noção de autoficção –, esse tipo de escrita “inscreve-se na fenda aberta pela constatação de que todo contar de si, reminiscência ou não, é ficcionalizante”. A autora propõe ainda que a autoficção deve ser entendida “como um apagamento do eu biográfico, capaz de constituir-se apenas nos deslizamentos de seu próprio esforço por contar-se como um eu, por meio da experiência de produzir-se textualmente” (Azevedo: 2008, 35). E mais à frente reforça:

O que é realmente novidade na autoficção é a vontade consciente, estrategicamente teatralizada nos textos, de jogar com a multiplicidade

das identidades autorais, os mitos do autor, e ainda que essa estratégia esteja referendada pela instabilidade de constituição de um “eu”, é preciso que ela esteja calcada em uma referencialidade pragmática, exterior ao texto, uma figura do autor, claro, ele mesmo também conscientemente construído (Azevedo: 2008, 37; grifo meu).

O que realmente interessa no conceito de autoficção é a percepção do texto como forma de criação de um “mito do escritor”, e não puramente a relação mecânica do texto com a vida do autor, como na autobiografia tradicional. Mais uma vez, há o impasse envolvendo a “constelação autobiográfica”, que é composta por memórias, diários, autobiografias e ficções sobre o eu (Klinger: 2006, 41). Segundo Diana Irene Klinger, a “constelação autobiográfica” está

rodeada de certa polêmica, que envolve a questão dos gêneros, pois ela se move entre dois extremos: da constatação de que – até certo ponto – toda obra literária é autobiográfica até o fato de que a autobiografia “pura” não existe (2006, 41).

A seguir, analisarei os trechos e recortes do acervo de Wander Piroli por mim selecionados, com o intuito de pressupor até que ponto a imagem que o escritor constrói de si nas cartas e nas entrevistas condiz com a visão do que ele mesmo chama de realidade e de verdade.

A imagem de si

O bairro Lagoinha sempre foi motivo de orgulho para Wander Piroli, que viveu lá até seus 27 anos. As lembranças das experiências no bairro exerceram grande influência em sua forma

de escrever, fazendo-se presente nas crônicas, contos, poemas e histórias contadas em seus livros, como mostra o trecho de uma carta escrita para a amiga Laura Sandroni em 27 de novembro de 1977: “Estou agora tentando escrever a história da um galo de briga cego, uma forte lembrança da minha infância”. O mesmo acontece em outra carta, destinada a Fábio Lucas, de 19 de junho de 2002, sobre seu livro *Sem tirar nem pôr*²: “*Sem tirar nem pôr* é, de fato, um livro de memórias. Falo de coisas antigas, da Lagoinha, dos livros, das atitudes jornalísticas etc.”.

Durante toda a vida, Piroli demonstrou ser uma pessoa modesta, despretensiosa, apreciador exímio de “canas”,³ um escritor “que se coloca folgadoamente no segundo time” e desinteressado do sucesso: “O que alguns bobalhões chamam de sucesso, pouco me importa. O que me interessa é viver. Dentro do meu espaço e sem prejudicar o espaço dos outros” (carta a Nélida Pinõn de 24 de agosto de 1978).

Na apresentação de uma entrevista feita com Piroli para o jornal *Felicíssimo* no ano de 1998 (recorte sem data de publicação), Sávio Grossi ressalta a imagem que tinha do escritor:

Fomos entrevistar Wander Piroli. Para mim uma ansiedade de três dias e três noites. Não conhecia pessoalmente, pouco do que escreveu, conhecia mais o mito Wander Piroli: o filho da Lagoinha, valente, que não faz concessões ao sistema (palavrinha meio fora

² Livro inédito.

³ Piroli era uma pessoa declaradamente apaixonada por cachaça. Conforme suas cartas, houve um período da vida em que chegou a tomar um litro por dia.

de moda), o escritor genial da raça de João Antônio, na descendência direta do pungente Afonso Henriques de Lima Barreto.

Além disso, o escritor sempre demonstrou preocupação com a verdade dos fatos, com a realidade escrita. Isso fica mais claro nos trechos das cartas em que tece comentários sobre seu livro *O menino e o pinto do menino*, lançado em 1975. Piroli, em carta para Paulo Hecker, datada de 24 de agosto de 1975, faz um pequeno relato sobre a composição do livro e a “realidade estrita” presente na obra:

Creia que fiz uma bruta força pra parir um texto limpo, simples e verdadeiro, trabalhando, sem truque, em cima da realidade estrita, minha realidade doméstica, minha mulher e filhos, meu Bumba e seu pintinho, usando o nome de cada um, a sua maneira de falar, até a morte do pintinho, como de fato aconteceu tanto na vida real como no livro.

Em carta do mesmo ano, destinada a Lucia Helena em 29 de agosto, Wander Piroli reforça a ideia da escrita como reflexo da realidade, ainda referindo-se ao livro *O menino e o pinto do menino*:

O paspalhão do pai que prepara a caipirinha sou eu mesmo. Bumba é meu filho Bruno, então com quatro anos, meu companheiro de pescaria. Ele ganhou realmente o diabo do pintinho no dia da criança. Andréa, Silvana e Adriana são minhas três filhas, Aparecida é minha mulher e Ana era a funcionária lá de casa.

O escritor volta ao tema em algumas outras cartas, como a que enviou para Nelly Novaes Coelho em 16 de outubro de 1975,

em que afirma: “*O menino e o pinto do menino* é uma história muito simples, feita em cima da realidade estrita, Bumba é meu filho etc”. Ou ainda a missiva destinada a “Alberto”, datada de 14 de julho de 1976, que fala sobre o livro *Os rios morrem de sede*, em que novamente aparece o seu filho Bumba, agora com sete anos: “Um texto bastante autobiográfico e eu estou achando o resultado um tanto piegas”.

É possível perceber claramente, nos trechos citados, a incorporação autobiográfica feita por Wander Piroli. Ao assumir a preocupação com a realidade dos fatos e com a verdade presente em seus livros, o escritor cria um comprometimento importante. Porém, há vários pontos em que essa imagem de “escritor da verdade” cai em contradição.

A desconstrução da verdade

Segundo Gilberto Menezes, em entrevista com o autor publicada no Suplemento Dominical do *Diário de Minas* em 17 de junho de 1984, Wander Piroli era visto por muitos como um “cara fechadão”, como um “sujeito casca grossa”. Mas, ao mesmo tempo, como alguém que “penetrava nas pessoas como uma lança”, revelando uma grande sensibilidade e uma preocupação enorme com as pessoas, com as mulheres, com as relações humanas, como demonstra esse excerto de um de seus cadernos de anotações: “O que sempre me interessou é o ser humano, a vida, a existência do homem aqui na terra, o ato de viver. Eu sempre tentei chegar mais perto das pessoas”. Este mesmo Wander Piroli, que reforça e se apropria da imagem que ele próprio criou de si e de seu modelo de escrita, comete alguns deslizos, abrindo espaço para a percepção de algumas contradições e para formulação de conjecturas.

Na carta para Lucia Helena (1975) citada anteriormente, depois de admitir que a história e os personagens de *O menino e o pinto do menino* fizeram parte de sua vida real e que o texto foi trabalhado com base na realidade estrita, o escritor completa o parágrafo dizendo que modificou o apartamento para o centro da cidade (porque precisava de um lugar onde houvesse mais edifícios) e o final da história (porque queria concentrar a ação num só dia, numa só sequência, e o pinto na verdade morreu no dia seguinte e não no mesmo dia, como é contado no livro).

Outro exemplo dos deslizes que Wander Piroli comete, contradizendo a ideia de que suas obras são estritamente condizentes com a realidade vivida, aparece quando, ainda na entrevista ao jornal *Felicíssimo*, em 1998, um dos entrevistadores⁴ tece um elogio ao escritor, a propósito do poema “Teoria e prática do corpo”, presente na orelha de outro livro de sua autoria, intitulado *Minha bela putana*. Após Piroli dar detalhes a respeito da obra, o entrevistador pergunta: “Aquilo ali é tudo história de vida, ô Wander?”. “Nada. É tudo inventado!”, responde o autor prontamente.

Já na entrevista concedida em 1984 ao *Diário de Minas*, um dia antes do lançamento de *Minha bela putana*, Wander Piroli comete mais um descuido quando o entrevistador o questiona a respeito da filosofia, sua e de vários outros autores contemporâneos, “de só dar ao leitor 40 por cento de alguma verdade, para que ele conclua as outras”. Em sua resposta, o escritor afirma:

⁴ A entrevista possui um caráter bastante informal e descontraído, com música e muitas gargalhadas, como se fosse uma conversa de bar. Por isso, não há um único entrevistador.

Eu acho 40 por cento excessivo, devia dar menos (risos). Um livro é uma parceria. O sujeito que escreve um livro, ele quer no leitor um parceiro ou um cúmplice. Se ele não ler com esses olhos, é um leitor que não interessa. Aí o autor falhou. O ideal seria oferecer 20 por cento. Mas a dosagem pouco importa. Tem história que dá mais e outras menos. O ideal é uma participação maior do leitor, que ele construísse a história junto com o autor, ou junto com as pessoas envolvidas nela. Passasse a conviver com aquela história, se identificando ou não. *Então, a verdade da literatura não é se aconteceu ou não, mas se o autor conseguiu passar pro leitor uma verdade, através da palavra escrita.* A emoção está ali, subjacente ou não. Se isso chegar no leitor, então torna-se verdadeira. Pouco importa se a história aconteceu ou não, ou se você estava envolvido diretamente nela (grifo meu).

Um comentário de Gilberto Menezes, jornalista que participou da entrevista, explícita de modo curioso essa contradição entre a imagem do escritor e sua voz ficcional: “Vocês podem imaginar um cara de quase dois metros de altura e bigodudo como o Wander escrever como se tivesse entrando na pele de uma mulher? Pois ele fez assim em vários contos de *Minha bela putana*”.

Através desta análise, pode-se perceber que não é possível saber com precisão até que ponto a imagem que Wander Piroli constrói de si nas cartas e nas entrevistas condiz com a visão do que ele mesmo chama de realidade. Ainda há fronteiras que não são bem delimitadas e lacunas impossíveis de serem preenchidas. Mas, ao mesmo tempo, não podemos negar que os mitos criados em torno do “filho da Lagoinha” existem e prometem durar por muito tempo.

Referências

- AZEVEDO, Luciene Almeida de. “Autoficção e literatura contemporânea”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, nº 12, 2008, pp. 31-49.
- INVENTÁRIO Wander Piroli. *Registro do Acervo de Wander Piroli*. Centro de Estudos Literários – Faculdade de Letras, UFMG, 2009.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si e escritas do outro. Autoficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea*. Tese de doutorado em Literatura Comparada. Instituto de Letras, UERJ, Rio de Janeiro. 2006.
- MIRANDA, Wander Melo. “A ilusão autobiográfica”. In: _____. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992, 25-41.
- PIROLI, Wander. *Lagoinha*. 2ª ed. Belo Horizonte: Conceito, 2003.
- _____. *Minha bela putana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *O menino e o pinto do menino*. Belo Horizonte: Comunicação. Coleção do Pinto, 1986.
- _____. *Os rios morrem de sede*. São Paulo: Moderna, 1994.
- _____. “Na Lagoinha ainda existem honrados gigolôs”. [1984]. Belo Horizonte: *Diário de Minas*. Entrevista concedida a Éder, Gilberto Menezes, Magda, Marão, Pinheiro, Preta e Ricardo.
- _____. “Wander Piroli no *Felicíssimo*???”. [1998]. Belo Horizonte: *Jornal Felicíssimo*. Entrevista concedida a Alencar Abujanra, Arnaldo Viana, Gilberto Menezes, Gilmar, Preta Senra, Sávio Grossi e Silveira.
- _____. Carta de 24/8/78, Belo Horizonte, para Nélida Piñon.

- _____. Carta de 27/11/77, Belo Horizonte, para Laura Sandroni.
- _____. Carta de 24/8/75, Belo Horizonte, para Paulo Hecker.
- _____. Carta de 29/8/75, Belo Horizonte, para Lucia Helena.
- _____. Carta de 19/6/2001, Belo Horizonte, para Fábio Lucas.

Para não dizer que não falei de Márcia Denser

Igor Azevedo de Albuquerque*

Creio não estar dizendo algum disparate ao sustentar que a obra de Márcia Denser povoa uma espécie de limbo da crítica literária brasileira. Não que se trate de uma desconhecida. Pelo contrário, seu trabalho tem sido referendado por pares renomados e por importantes figuras da cena cultural do século passado. No entanto, percebe-se que os comentários são, via de regra, tão ligeiros quanto pouco repercutidos.

Serei eu mesmo um exemplo. Tomei conhecimento da existência dessa escritora a partir da seleta *Os cem melhores contos brasileiros do século XX* de Italo Moriconi e, depois de procurar em vão outros títulos de Denser nas livrarias e alfarrábios de Maceió, não achei mais nada. Até que, um ano mais tarde, mudei-me para Salvador, onde comprei como novo, mas com desconto, um volume danificado pelo mofo: *Tango fantasma* e *Diana caçadora*, reunidos em um só livro.

Se reatualizo a história do meu primeiro contato com Denser é porque, olhando em retrospecto, ela me parece sintomática. Primeiro, conhece-se uma autora num top 100 de contos; segundo, transcorre-se o intervalo de um ano para que se possa encontrar outros trabalhos da mesma; terceiro, depara-se com a edição no tom de revitalização da Ateliê Editorial abandonada na livraria.

* Graduando em Letras Vernáculas (UFBA).

Essa compilação editada por Plínio Martins Filho e Marcelino Freire oferece ensejo para pensar o lugar de Denser na cena literária. Embora seja competente e bastante rico – afinal são trezentas páginas de contos escritos ao longo de dez anos, o resultado final parece não se preocupar em esconder ansiedade para fazer “justiça com as próprias mãos”: além das cores fortes e sedutoras (capa vermelho-vingança, lombada preta, fonte amarela), há, no posfácio e (repetidos) na contracapa, uma reunião de curtos comentários de vários intelectuais e escritores brasileiros, legitimando a ficção de Denser, todos elogiosos. Há até, como é de praxe nos *best-sellers*, a opinião das revistas *IstoÉ* e *Veja*.

Mas que não haja mal-entendidos. Considero-me sortudo por ter sido um dos mil donos dessa edição de baixa tiragem. Depois, fui atrás do resto e, com certo empenho, consegui os outros títulos.

Desde seu exórdio nos anos 1970 até hoje, a trajetória da escritora vem se construindo através da *mise-en-scène* de uma particular voz narrativa que, desestabilizando os *topoi* clássicos de autor, personagem, ficção e autobiografia, produz um amálgama entre essas instâncias e propõe novas regras para o jogo jogado entre escritor e leitor. A bibliografia produzida até então parece ignorar esses intrigantes aspectos; se, por um lado, a crítica que discute as características formais contenta-se com generalizações e abordagens superficiais (o insuficiente conceito de *alter ego*, o suposto neonaturalismo), por outro, os estudos de gênero alicerçados em sua prosa deixam de lado as estratégias e novos pactos de leitura a serem processados.

Nos últimos anos, não tem sido raro encontrar críticos apropriando-se da noção de autoficção para ler e comentar uma das

vertentes da novíssima literatura brasileira (duas últimas décadas), que supostamente inovaria a partir de uma articulação oblíqua do discurso autobiográfico mascarado e amalgamado no texto ficcional.

Brevíssima história do conceito

Em *O pacto autobiográfico*, o teórico Philippe Lejeune desenvolve a ideia dos pactos de leitura estabelecidos na recepção dos discursos literários. A confrontação de romance e autobiografia leva-o à conclusão de que se estabelecem contratos de leitura distintos; enquanto o romance se constitui como tal por um atestado de ficcionalidade garantido pelo pacto romanesco, a autobiografia é definida pela assinatura do autor, que, no caso, será também narrador e personagem, assegurando a veracidade de situações e fatos narrados.

O termo autoficção surge nos estudos literários nos idos de 1977 com o livro *Fils* do escritor e crítico francês Serge Doubrovsky. Aproveitando-se de uma lacuna deixada pelo esquema de Lejeune, o personagem, o narrador e o autor que assinará *Fils*, publicado como romance, será o próprio Doubrovsky.¹ Sobre o procedimento, ele declara:

Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, ao final da sua vida e em belo estilo. Ficção

¹“O herói de um romance declarado como tal poderia ter o mesmo nome que o autor? Nada impediria que a coisa existisse e seria talvez uma contradição interna da qual se poderia obter efeitos interessantes” (Lejeune: 2008, 31).

de acontecimentos e de fatos estritamente reais, autoficção, se quiser. Por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, para além da sabedoria e sintaxe do romance, seja ele tradicional ou novo (Dobrovsky: 1977).

Dessa primeira ambiguidade, “ficção de acontecimentos e fatos estritamente reais”, desprenderam muitas outras. A discussão em torno do conceito de autoficção teve repercussão considerável no contexto francês e é hoje bastante discutida: um exemplo é o primeiro trabalho de fôlego sobre o assunto, resultado das pesquisas de Vincent Colonna: *Autofiction et autres mythomanies littéraires*.

No entanto, o que me interessa aqui não são as nuances conceituais desdobradas desde o aparecimento do termo. É suficiente deter-se nos paradoxos e indecidibilidade entre real/ficcional, autor/personagem, vivido/fabulado; aproveitar o hibridismo propiciado pela discussão da autoficção para não cutucar Márcia Denser com vara curta.

Diana Marini

Referindo-se às lacunas deixadas por ele mesmo (onde encontrou S. Dobrovsky), Lejeune faz o seguinte comentário:

Vê-se, nesses dois casos, que se a contradição interna fosse voluntariamente escolhida pelo autor, ela jamais resultaria num texto que se leria como uma autobiografia ou romance, mas num jogo pirandiliano de ambiguidade. Esse jogo, que eu saiba, nunca é jogado *de verdade* (2008, 32; grifo do autor).

Partamos, então, a La Denser, autora de uma obra em que o leitor nunca deve entrar com tudo, jogar de verdade, a sério. Quase sempre narrados em primeira pessoa, seus textos de ritmo forte e veloz colocam em cena personagens, corpos, enredos, reflexões e *bad trips*, sob as mãos de narradoras que, se eventualmente mudam de nome num conto ou outro, poderiam ser a mesma. A principal delas: Diana Marini, a *Diana caçadora* (nome da coletânea de contos lançada em 1986). Já no título podemos ver por que não se deve jogar a sério; Diana liga-se à vida selvagem, é a deusa romana da caça e representa a castidade, de modo que é avessa ao desejo carnal. A Diana Marini é também caçadora, mas de homens; sua selva é a Pauliceia desvairada; a libido permeia e mexe todo o relato e a castidade já tinha sido extirpada do seu vocabulário dez anos antes, no conto “Anjo”.

Essa brincadeira envolvendo signos da cultura erudita e da vida cotidiana é só o começo. Há um jogo de identidades entre a própria figura da escritora e as de suas personagens, como já apontei. Se esse jogo não se dá a partir da homonímia, em outros aspectos a narrativa aponta fortemente para o referencial da vida de Denser, das experiências potencialmente vividas por ela, a pessoa real por detrás do texto, que agora aparece nobremente trajada com as vestes da ficção.

Assim como Denser, Diana trabalha como jornalista e escritora. É mulher e vive os brasileiros anos 1970 pós(?)-revolução sexual. O gênero pode nos ajudar a operar uma leitura mais eficiente de suas estratégias. Falar sem reservas e explorar o erotismo não era das posturas mais comuns para as moças da época (menos ainda dar tratamento tão sofisticado em ficção). Suponho que, para além de uma suposta ânsia por inovação e irreverência, Denser se

vale do discurso erótico para atrair enviesadamente sobre si mesma a atenção do leitor.

Historicamente, se usasse o erotismo em seu discurso, a escritora transgrediria a separação tácita existente entre as esferas pública e privada, tornando-se ela própria “mulher pública” ou prostituta – a mulher pública por excelência – e qualquer uma que ousasse agir em público se arriscava a ser identificada dessa forma, isto é, como tabu (Denser: 2009).

Dito em uma crônica de 2009, intitulada “Erotismo e preconceito”, esse trecho remete à estreia da escritora, na abertura de *Tango fantasma*, em que diz: “Como sentir-me Madalena, a adúltera bíblica / Puta mais temida do universo? / É possuir o elemento amor e gratuito?” (2003, 194). Ora, diante de todos esses elementos, é simplesmente o fato de publicar os textos como ficção que organizará e equalizará o horizonte de expectativas do leitor no sentido de separar o que foi vivido pela autora daquilo que é narrado pela personagem? Logo as experiências dela, da autora mulher falando sobre, de e no sexo o tempo inteiro, principalmente pela voz de uma personagem tão semelhante a ela mesma. Por outras vias que não a da inserção no nome próprio, não estaria Márcia Denser (muito embora Diana Marini tenha nas iniciais M e D invertidos) fazendo autoficção?

Welcome to Diana

A novela homônima desta seção é uma das experimentações mais ousadas de toda a prosa denseriana. Nela, Diana Marini

se relaciona com um escritor português em visita ao Brasil, chamado Fernando Coelho, disfarce para o escritor Fernando Lobo Antunes. “Estava apaixonada por este Fernando Coelho – e veja que não é por ironia que altero a zoologia do teu nome...” (2003, 40). Mais tarde também dirá que escreveu *os cus de Judas*.

Chamo atenção para essa novela por ter a impressão de que Denser incorpora muito claramente elementos extratextuais à narrativa e desestabiliza limites de modo muito semelhante àquelas lidos como “autoficcionistas”. Colocam-se os holofotes sobre os bastidores do meio literário e, sob forte luz, está o caso de amor protagonizado por ela e Lobo Antunes. Há o questionamento de um *ethos*, por meio das técnicas proporcionadas pela ficção, que beira a inconveniência do universo do *gossip*. Afinal, mesmo sendo possível que nada do que foi narrado tenha realmente acontecido (isto é uma obra de ficção, qualquer coincidência com a realidade é mera coincidência...), a construção oblíqua entre *persona* de escritora e personagem-espelho conduzem a um campo altamente instável, e os pressupostos que sustentam os pactos autobiográfico e romanesco se insinuam, embaçando as vistas pretensamente sãs do leitor incauto.

Provavelmente os conceitos que trabalham e se fazem nas brechas, interseções e (não) se constituem híbridos e escorregadios nos servem, de alguma forma, para ler Márcia Denser. Welcome.

Referências

DENSER, Márcia. *Diana caçadora e Tango fantasma*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

_____. “Erotismo e preconceito”. [2009] Disponível em: <http://www.jornaleco.net/MarciaD/erostismo.htm>. Acesso em 20 mai. 2012.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

O absurdo como aposta: ruptura em Veronica Stigger

Maria Fernanda Garbero de Aragão*

As traduzibilidades do termo grego *aporos* representam uma questão importante na literatura. De Zênon de Eléia a Derrida, as ressignificações dessa ideia confirmam uma situação tensionada por embates e inquietações. É no que se mostra na incerteza e no intratável, que a aporia pode ser lida em sua dificuldade, na perspectiva de algo sem saída. Neste sentido, parece-nos oportuno olhar algumas personagens contemporâneas presentes na literatura brasileira, à luz dessa porosidade delineada por um termo que, como um palimpsesto, desvela impossibilidades de fixação conceituais.

Logo, ora pensadas como sujeitos aporéticos, essas personagens experienciam instantâneas de afeto mediadas pela hostilidade dos espaços em que transitam, debatem-se e nos quais, de formas distintas, habitam na precariedade. O cenário é especular em sua perda de referenciais: assim como essas personagens, os outros elementos da narrativa também aparecem em suspenso e reforçam a leitura de uma espacialidade dos “não-lugares” a que se refere o antropólogo Marc Augé, pois “se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar” (Augé: 1992, 73).

* Professora adjunta de Literatura Brasileira (UFRRJ).

Ao não ser fixado por suas possibilidades relacionais, esse “não-lugar” onde a personagem desempenha suas ações projeta uma perspectiva de deriva, que incide nas narrativas a que nos propomos analisar, bem como revitaliza uma mirada sobre o texto e suas tensões. É na elaboração da ficção que vemos a reinserção da aporia, inscrita na entropia dos elementos escolhidos para narrar as composições meta-afetivas das personagens de Veronica Stigger.

A incômoda personagem (em)cena

Suas personagens não são queridas: nelas, vemos as polaróides de múltiplos sujeitos apartados socialmente. As relações com o espaço são inegociáveis: não há lugar para elas, e os ambientes capazes de abrigá-las em seu contínuo desabrigo são tonificados pela reiteração de imagens que as engole, retira-as de cena. Excluídas da margem, resta-lhes sobreviver na ficção, no texto e nas mediações com o leitor, o qual purga seu incômodo ao entrar em contato com o que ali se inscreve no Trágico, compreendido como um percurso dialético no qual o desconforto e a aceitação das miserabilidades provocam-no a uma leitura de distorção dos sentidos, contudo, especular.

O *nonsense* é o caminho empreendido por Veronica Stigger nessa construção. É através de uma elaboração marcada pelo absurdo e pelo deslocamento de valores atribuídos aos signos que podemos ler a proposta meta-afetiva subtextual, ora pensada à luz de uma dramaticidade refletida na elaboração dessas narrativas. As personagens parecem encenadas por atores que, como na perspectiva do “subtexto” de Constantin Stanislavski (em *A construção da personagem*, edição brasileira de 1970), têm consciência da cons-

trução de um instrumento psicológico capaz de informar sobre o estado interior da personagem. Com efeito, instala-se a distância entre o que é realizado no texto e o que é encenado, uma vez que é preciso aceitar um paradoxo de possibilidades inviáveis imbricadas nesse processo de contínuas ressignificações.

Os contos de Stigger presentes neste estudo estabelecem uma proposta narrativa de releitura do Teatro do Absurdo, cuja união entre comicidade e tragédia define a deriva como condição indissolúvel no trato das personagens. Segundo a perspectiva do crítico teatral Martin Esslin,¹ a expressão definiria peças como as de Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Fernando Arrabal, entre outros, nas quais as inserções da desolação e da incomunicabilidade do homem moderno rompem com a dramaturgia tradicional. Embora a ruptura seja a marca da novidade, são as inserções de elementos tradicionais que tornam essa tendência interessante, pois o retorno é trazido na diferença. Assim, vemos o resgate dos mimodramas (espetáculos gestuais surgidos na antiguidade greco-romana); da *commedia dell'arte* (gênero cômico entre os séculos XVI e XVIII); do *vaudeville* (mescla de números musicais burlescos, cômicos e de dança) e da comédia de *nonsense* (com falas, em princípio, desconexas), por exemplo.

Ao “flertarem” com a noção de “absurdo”, as narrativas de Stigger questionam e provocam. Às situações corriqueiras, banais, são atribuídos elementos estranhos, cujas construções na ficção são modeladas pela ironia e pelo que de menos usual delas seja possível prever. Dessa maneira, as personagens dos contos “O cubículo” e

¹ Esslin não fala de movimento teatral, mas sim de uma tendência verificada no final dos anos 1950, no contexto pós-guerra.

“Os anões” podem ser lidas pelo que nelas há de absurdo, termo que, assim como nos dramaturgos mencionados, em Stigger revigora a ideia de algo desmedido e fora do tom (do latim: *ab-*, aquilo que deflagra, e *surdus*, que não pode, não quer ou não deve ouvir).

Com o questionamento do diálogo/discurso como construtor de sentidos entre as personagens, vemos que algumas mediações são inviáveis, pois as relações envolvem conflitos inegociáveis, e a interação delas entre si e com os contextos e espaços só podem ser compreendidas pelo *nonsense* e pela imagem advinda dos espetáculos de *vaudeville*, sobretudo no que tange à representação do “Circo dos horrores”. Na elaboração narrativa, o aspecto humano é delineado por sua possibilidade caricatural inscrita na aberração. Distantes de um olhar moralizante, o que vemos nessa inversão de projeção valorativa é uma possibilidade de narrar o espanto, percurso que religa Stigger às propostas dos dramaturgos do Absurdo e traz, à cena literária contemporânea, a inserção de um olhar – pela fenda – ao incômodo, através de questionamentos inevitáveis às miradas de um leitor atento e disposto à aceitação das mediações propostas no texto.

Publicado em 2007, *Gran Cabaret Demenzial* é composto por dezenove contos que confirmam uma aposta lançada em 2004, com *O trágico e outras comédias*, acerca de uma ficção elaborada com elementos improváveis, fantásticos e, por que não, assustadores. O primeiro conto escolhido para nossa análise é “O cubículo”, cujo enredo poderia ser descrito em poucas palavras: *espremidos pela especulação imobiliária e sem condições de pagar os abusivos preços de um aluguel, um casal de leitores resolve viver no ânus do amigo*. A estranheza, com efeito, predomina logo nas informações iniciais a respeito dos espaços dessas personagens, as quais experimentam

diferentes mudanças e, gradualmente, ocupam lugares cada vez menores:

o mais problemático não era, para ir ao banheiro de madrugada, ter de saltar por cima do parceiro sem acordá-lo, mas tentar acomodar os livros naquela escassez de espaço. E como eles tinham livros! Eram montes e montes de livros, e eles adquiriam sempre mais (Stigger: 2007, 24).

A decadência não se limita à transição de um cômodo de 55 metros quadrados para um de 12 metros quadrados. A hipérbole da inviabilidade dos aluguéis extorsivos faz com que as personagens decidam viver em caixas, pois concluem que, se o que mais tinham eram os livros e, na última mudança, todos haviam cabido em caixas de papelão, bastava-lhes acomodarem-se à nova condição: “Ficamos com uma caixa para nós e outra para os livros’. E assim fizeram. Esmolaram duas caixas e as instalaram defronte à biblioteca em que passavam o dia pesquisando” (Stigger: 2007, 25). Contudo, o périplo não se finda na habitação das caixas de geladeira conseguidas no supermercado. Um amigo, ao vê-los naquela situação, convida-os para morar em seu apartamento, “um kitão”, onde eles poderiam se acomodar no banheiro, e “como os livros tomaram a maior parte do espaço, só sobrou ao casal *viver na latrina*” (Stigger: 2007, 25; grifo nosso).

A continuação da narrativa a partir desse novo cenário é tecida por inserções capazes de confirmar a aposta no *nonsense*: por um descuido na hora de puxar a descarga, o casal emerge da latrina na hora errada e é tragado: a nova habitação é o ânus do amigo, lugar descrito como pouco confortável, porém habitável, exceto

pela grande saudade dos livros que ficaram do lado de fora, no banheiro. Confusa, porque a ruptura com o real faz-se no desconcerto e na improbabilidade, a narrativa propõe um desfecho ainda mais bizarro: a solidão do amigo faz com que ele decida viver ao lado do casal, habitando a lombriga que lhe havia aparecido em decorrência dos legumes mal lavados que comera.

Se o encontro com o texto de Stigger conduz a questionamentos acerca da realidade como pano de fundo e delinea uma situação inverossímil, é pelo que nele não aparece escrito que temos acesso às críticas e angústias referentes a algumas aporias experienciadas na contemporaneidade. Entre elas, emerge a dúvida acerca do espaço da literatura e dos leitores, elementos imbricados nessa relação com o absurdo a que nos temos referido. Os livros que ocupam o mesmo espaço das personagens – uma caixa de geladeira – tornam-se, assim, coadjuvantes dessa perspectiva trágica imposta pela não negociação entre a vida de pesquisa/leitura e os altos preços dos aluguéis. Não há possibilidade de mediação entre as personagens e seus espaços, e o destino é implacável: na lombriga, todos desaparecem.

A aporia como referência a uma situação de impasse determina a condição desses sujeitos ora lidos como “aporéticos”. Ao lê-los sob essa perspectiva, vemos paralelamente ser construída uma narrativa meta-afetiva acerca deles e de sua relação com os espaços em constante mutação e degradação. Seus vínculos, marcados pela hostilidade da ambientação de suas novas habitações, ocorrem na acomodação forçada ao panorama de desconforto que, a cada parágrafo, se abre como um fosso, escancarando de vez as fendas que separam a ficção de sua relação com o real. Curiosamente, é na proporção da distância que os cenários se aproximam, e o que

há de irreal no contexto de “O cubículo” ganha sentido na vida do leitor que aceita a construção do absurdo como uma leitura de sua condição, realizando, de certa forma, vivências especulares.

Em “Os anões”, conto que dá nome ao livro publicado por Stigger em 2010, o *nonsense* se agrega ao resgate do *vaudeville*, espetáculos que marcaram o final do século XIX, nos Estados Unidos e no Canadá, e que contavam com números burlescos, encenações fragmentadas e aparentemente sem sentido, misturando também o que comumente eram consideradas “anomalias/aberrações”, como parte das atrações (nanismos, hirsutismo, obesidade, etc).² E, assim como em “O cubículo”, o enredo poderia ser descrito brevemente, salientando o absurdo-trágico que o religa à proposta de *Gran Cabaret Demenzial*, de 2007, e se confirma como uma característica que grifa a escritura de Stigger.

Um casal novamente é o protagonista, estratégia que redimensiona e provoca as possibilidades de individualização frente a situações hostis, às quais a resposta dessa imagem de aliança pode representar uma leitura de ambivalências: estariam juntos por uma união na margem ou só poderiam aparecer juntos porque, sozinhos, não seriam capazes de sustentar as tragédias inscritas em suas trajetórias nas narrativas? Ou, ainda sob outra perspectiva, seria esta existência em duplicata uma aposta na leitura especular? Entre tantos caminhos, parece-nos que é pelo viés da mediação afetiva ali presente que o termo “casal” deflagra uma elaboração meta-

² Como parte desse projeto irônico de narrativas, o formato do livro também participa desse jogo: publicado pela Cosac Naify (e impresso na China), o livro tem um formato pequeno (11,5cm x 15cm), em papel artboard 300g/m², composto por 21 contos-fragmentos, cuja extensão varia entre 20 páginas, aproximadamente, a duas linhas.

-afetiva possível somente entre os excluídos, entre aqueles que, à margem, experienciam o habitar como um hábito insano, porém único à sobrevivência legada aos espaços em que essas personagens (des)aparecerem.

Eles não são apenas anões. Em sua unicidade imagética, eles representam a figura intrusa que “se aproveitava da baixa estatura para, semvergonhamente, passar na frente das outras pessoas que esperavam por atendimento” (Stigger: 2010, 7). Narrado em primeira pessoa, a personagem que nos apresenta aos anões é uma mulher que frequentava, junto com o marido (diferente do casal anão, ele também se opõe a eles em sua não-contiguidade de existência), a confeitaria onde “os petulantes fura-filas” aceitavam o banquinho oferecido pela balconista para enxergar os doces. Nessa possibilidade discursiva de uma voz metonímica, Stigger imprime à narradora o tom cruel que as pessoas daquele espaço estabelecem suas relações com o casal incômodo. De “ele tinha a altura de um pigmeu, e ela batia na cintura dele” (p. 6), as descrições se desencadeiam reforçando o tônus da repugnância, e as expressões “imbecis” (p. 7); “aqueles dois”, “moloides” (p. 8); “bem estranhos”, “seus merdas”, “idiota” (p. 10); “tipinho”, “sujeitinho”, (p. 11), “isso aí” e “aquela sujeira” (p. 12) tornam-se sinonímicas dessa personagem em duplicata.

No transcurso do enredo, verifica-se um processo de reificação do excluído, presente nos termos usados pelas pessoas em referência aos anões. Do mote “furar-fila”, uma série de violências são desempenhadas como *performance* contra essas personagens que terminam fortemente espancadas pelas outras com quem compartilham o cenário da confeitaria. Não há restrições sobre as composições do ser violento; ele pode ser qualquer um de nós, o que no conto é representado por uma imagem de personagem ca-

leidoscópica: da criança de colo ao avô que a sustenta em seus braços, todos participam da cena em que os anões passam de “idiota” à “aquela sujeira” que deve ser logo varrida, antes que a dona do estabelecimento chegue e veja a imundice que eles deflagram com sua inconveniente presença.

Assim como nos outros contos de Stigger, percebemos que é pelo não intento moralizante que se propõem as críticas às nossas relações com o outro apartado, imagem que, muitas vezes, nos representa dialeticamente, ora espancadores, ora espancado, sobreviventes, bastando apenas que encontremos um desconforto maior que nossa condição trágica para refazermos o ciclo. Não há perdão, e o absurdo desvela um humor inquieto, mordaz, que revitaliza o ditado latino “rindo, castigam-se os costumes”. Contudo, é desse riso que o pranto se arrebenta, quando lemos nas personagens que dividem as cenas com os anões uma meta-afetividade engendrada na intolerância, e nos reconhecemos nessa fila, na qual o casal tenta um espaço – pela margem – e adquire o banco para mirar os doces. Impiedosa, nossa porção de desconforto decorre de uma contemplação da violência que, no nada do absurdo, escreve nossa aporia frente ao intratável.

Stigger, assim, conecta-se à proposta dos dramaturgos do Teatro do Absurdo, ao usar situações cômicas assemelhadas ao universo cotidiano em ruptura. Nessa perspectiva, a solidão e a incerteza são elementos com os quais são formadas as personagens. Como no *vaudeville*, o bizarro traduz-se no espanto e na contemplação, na comicidade provocada por características que tonificam as diferenças. Excluídos, engolidos e varridos, os casais de ambos os contos não resistem à margem. Aceitamos sua presença, compartilhamos sua dor e até sofremos com eles. Na ficção.

Conclusão

Se os espaços da contemporaneidade parecem desenhados por uma perene imprecisão afetiva e identitária, e os sujeitos-transseuntes evidenciam a deriva, o descentramento e a perda de referenciais viáveis às mediações afetivas, inscritas na ilusão da fixidez, participam da elaboração de uma personagem aporética.

Logo, os cenários de Veronica Stigger traduzem os elementos desse incômodo. Em sua ficção, o impasse se torna intratável, e conduz o leitor ao encontro de uma narrativa que, ao romper com a realidade como pano de fundo, se estilhaça em imagens capazes de transformar o riso em seu melhor – e quiçá maior – veículo de crítica. O destino trágico dos casais de ambos os contos desvela um questionamento a respeito do espaço legado aos que habitam a margem em nossos dias. E, se estar à margem já corresponde a uma situação de conflito, suas personagens são “despejadas”, “desabrigadas” da borda, despencando de forma letal e imperdoável.

Expulsos e tragados, a elas são negadas as possibilidades de experiência da alteridade, mediação possível à sobrevivência, ora pensada como resistência. E, como na perspectiva do Teatro do Absurdo, é onde o cômico se faz trágico que o sentido se realiza, em sua forma plural, múltipla, diferente, dilacerante.

Referências

- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.
- ESSLIN, Martin. *The theatre of the absurd*. Londres: Randon, 2004.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- SCHOLLHAMMER, Karl Eric. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- STIGGER, Verônica. *O trágico e outras comédias*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- _____. *Gran Cabaret Demenzial*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. *Os anões*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- ZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

ENSAIOS

REFLEXÕES DE FÔLEGO

A ficção fronteira de “A casa ilhada”, de Milton Hatoum

Anja Nowak*

“Os personagens e as situações desta obra são reais apenas no universo da ficção; não se referem a pessoas e fatos concretos, e não emitem opinião sobre eles”. Esta notação da folha de rosto do volume de contos *A cidade ilhada*, de Milton Hatoum (2009), confronta o leitor pela primeira vez com o real e a ficção, estimulando-o a pensar as possibilidades e fronteiras daquilo que a literatura é capaz de mostrar, trazer e mudar.

O livro de que tratamos é chamado de literatura de ficção, e assim será analisado. O pensamento de literatura de ficção tem sido considerado responsável pela ideia de *literarische Fiktion* de F. Zipfel (2001, 14-5), para quem a ficção literária tematiza coisas não reais, fingidas, imaginadas. Essa visão se harmoniza à interpretação mais tradicional da ficção na literatura.¹

A partir destes pontos, o presente trabalho irá articular reflexões sobre “A casa ilhada” baseadas na teoria de Wolfgang Iser, para quem a realidade e a ficção não se defrontam necessariamente como antagonismos (1996, 16). O teórico alemão vê muito mais

* Graduanda em Letras Neolatinas (Universidade de Viena).

¹ B. H. Smith é um dos opositores dessa definição mais simplificada. Seu conceito me parece bem semelhante ao de Wolfgang Iser, para quem “a ficcionalidade essencial das obras literárias não deve ser buscada na irrealidade dos personagens, objetos e eventos aludidos, mas na irrealidade das próprias alusões” (1996, 15).

a necessidade de uma tríade formada pelo fictício, o imaginário e o real. O fictício pode ser entendido como ato de fingir, baseado em uma percepção.² O imaginário serve para criar um mundo mais completo, que se baseia no fictício como ingrediente fundamental.³ Em ambos, Iser vê um “momento de transgressão do real”, por sua vez tratado como ser-de-fato, portanto percebido e verificado objetivamente.⁴

Passemos à análise propriamente dita do conto, que se dividirá em três etapas, relativas aos planos da diversidade local, cultural e midiática. Essa estrutura permite chamar o texto de Milton Hatoum de fronteiroço, no sentido de as bordas entre a realidade e a ficção se focarem e/ou se desfocarem.

Resumo da narrativa

Um ictiólogo suíço chamado Lavedan vai procurar o motivo fotográfico de um cartão-postal de Manaus. A fotografia mostra uma casa ilhada na beira da cidade. O narrador-personagem, desconhecido do leitor no tocante à origem e à identidade, acompanha o estudioso em sua visita. Posteriormente, Lavedan volta à Europa.

² Estou falando de uma percepção do real que alimenta todo fictício. Neste sentido, o real precisa ser entendido como parte integrante do fictício (cf. Iser: 1996, 16).

³ O entendimento de Heidegger (2005) sobre o *Seiend* (ser do existente) ajuda a clarear isso: ao contrário do *Sein* (ser) de Heidegger e do real de Iser, o ser do existente e o fictício/imaginário são variáveis, flexíveis e dependentes do contexto. O ser do existente só pode ser entendido em sua totalidade e complexidade. O ser de Heidegger diz respeito à questão ontológica (quer dizer, do puro ser [que é], independente da imaginação e do contexto). O ser deve ser a precondição do ser do existente.

⁴ Cf. Stierle: 2006, 9; Zipfel: 2001, 184.

Apenas dois dias após a ida à casa ilhada, os jornais publicam outra fotografia da moradia como ilustração da notícia do falecimento de seu único habitante, encontrado morto no dia anterior.

Dois meses depois, o narrador-personagem recebe uma carta de Lavedan contando de uma viagem feita ao Amazonas sete anos antes, em companhia da esposa, uma inglesa de nome Harriet. Na missiva, o remetente descreve uma noite tumultuada em Manaus, durante a qual Harriet bailou o tempo todo com outro homem. A cena acendeu um ciúme que passou a acompanhar o ictiólogo até em sonhos. Pouco tempo depois do ocorrido, Lavedan partiu de Manaus, voltando sozinho para Zurique.

Meses depois, recebeu uma fotografia em cores da casa ilhada, em cujo verso a ex-esposa contava que continuava dançando com o outro naquela casa, agora deles. Essas palavras despertaram novamente o ciúme de Lavedan, provocando uma mistura de ódio e amor.

A chegada da mesma fotografia, com as mesmas palavras, torna-se um ritual que se repete a cada dois anos, o que é extremamente doloroso para Lavedan. Até o dia em que a fotografia aparece em preto-e-branco, sem nada escrito. Logo depois, Lavedan viaja a Manaus para buscar a casa ilhada.

Considerações gerais

À primeira vista, percebe-se que o relato é dividido em três seções diferentes em tempo e ação. Dada a flexibilidade temporal, essa estrutura pode ser chamada de não linear, condição confirmada pela própria intervenção do autor na cronologia: Hatoum deixa passar o narrador-personagem do passado para o passado

anterior, a fim de resumir o que aconteceu no presente. Assim, joga com uma forma além do real, por conta da ficção. Consegue deixar o leitor entre a curiosidade, a confusão e a sensação de tensão.

A primeira parte do conto se assemelha a um relato de aventuras. O leitor é transportado até o ano de 1990, encontra os personagens principais e fica sabendo *algo* sobre uma viagem dos dois por Manaus e arredores. Dizemos *algo* porque ainda não fica claro o que os leva à viagem, qual a função do cartão-postal ou em que consiste o mistério da casa ilhada.

Hatoum usa como narrador um personagem muito familiarizado com a Amazônia, mas o mantém desconhecido do leitor até o fim do conto. Lavedan lhe pede que o acompanhe até a casa ilhada e, por sua vez, é descrito pelo narrador como suíço misterioso. De fato, o leitor tem acesso a muitos fatos e detalhes da vida do ictiólogo, mas não muda a impressão de que ele também permanece desconhecido. Na verdade, ambos os personagens ora se aproximam, ora se mostram distantes e mistificadores, deixando no ar muitas perguntas não respondidas.

A segunda parte da narrativa promove um pulo até 1983, em uso da analepse, mediante a qual um evento ocorre antes de outro na história, mas é apresentado posteriormente na narrativa (esquema: B [1990] A [1983] C [presente]).

Trata-se da viagem de Lavedan com a esposa. O destino é o mesmo: Manaus. O leitor recebe mais informações sobre Lavedan, mas de segunda mão, por meio exclusivamente do narrador-personagem, que repassa o conteúdo de uma carta recebida do suíço. O leitor fica sabendo da relação amorosa. É uma história mais estrambólica que cotidiana, que culminou na dança entre

um desconhecido e Harriet no Clube dos Ingleses, ao som de música caribenha. Essa situação e a decisão de Harriet situam o Amazonas, em minha interpretação, mais como clichê de mistificação e heterogeneidade do que de homogeneidade, civilidade e racionalidade.

O cartão-postal é um elemento fundamental do conto. Na primeira parte, podia representar a lembrança de uma viagem, de um lugar que Lavedan quer conhecer pelos seus atrativos. Na segunda parte, suscita um misto de martírio, humilhação e dor que o atinge a cada dois anos. Na mudança das cores da fotografia, quase ao final da segunda parte, Lavedan vê um ato de fuga ou morte da ex-esposa.

Hatoum trata a fotografia com muita precisão, atribuindo a devida importância à mudança das cores, verdadeiro ponto de viragem da história: por causa do último cartão-postal, Lavedan vai procurar a casa ilhada. Em outras palavras, o autor incorpora mais um momento crucial ao fictício: a transformação na imagem leva Lavedan a criar em imaginação, a se entregar ao próprio fictício, fazendo essa parte da narrativa lembrar um drama de amor.

Com a notícia da morte do único morador da casa ilhada logo depois da visita do narrador e de Lavedan, Hatoum arranja uma situação que leva o narrador e o leitor à ideia de assassinato. Sem que o suíço confesse o crime ou alguém opine sobre o ocorrido, o narrador e o leitor imaginam o que poderia ter acontecido.

A terceira parte do conto se ambienta no presente, quando o narrador alinhava possíveis razões para o suposto assassinato e especula sobre a verdadeira figura do ictiólogo, que nunca deixou de ser um mistério para ele. Lavedan cresce como personagem de ficção: tudo que permanece dele é contado pelo narrador-personagem,

que conjuga os fatos (do real, que resume os eventos), suas observações e o que imagina sobre o suíço. Com base nisso, o leitor imagina *um* Lavedan. O final da segunda parte e a terceira parte inteira mostram elementos essenciais de um romance policial (assassinato, agente, motivo de crime).

Análise do conto

O trabalho de análise a seguir concentra-se em três planos principais. Chamo de plano uma determinada forma de mostrar o ficcional. Diferencio entre plano midiático, cultural e local. Com base nessa distinção, procuro focalizar a maneira como Hatoum conseguiu diluir as fronteiras entre o fictício, o imaginário e o real. Nesse sentido, o conto pode ser entendido como trabalho fronteiriço, o que será explicado de modo mais claro a seguir.

Plano midiático: intermedialidade

Além dos recursos de produção propriamente textual, o autor se utiliza da fotografia. Literatura e fotografia devem ser entendidas como meios usados para construir e transportar o fictício. Porém, não se pode esquecer que as mídias são apenas veículos de transmissão,⁵ cabendo ao produtor e ao receptor atuarem como principais agentes da criação (in)consciente da própria ficção.

⁵ Iser chama a literatura de meio de comunicação (1996, 7). Em meu entendimento, a fotografia também pode ser chamada assim. As duas entram em contato direto com o receptor e transmitem conteúdo. Nesse sentido, ambas são veículos de transmissão.

No conto, o uso e a ação das mídias são bastante interessantes. Ao ser lido,⁶ o texto marca a realidade do leitor.⁷ Isso é muito importante, uma vez que o conto é um produto baseado na imaginação do autor, que se alimenta de elementos do real. Enquanto se torna texto, o imaginário ganha ao mesmo tempo uma existência, uma materialidade, e transforma-se num real que não existia antes.⁸

Dentro do texto, a fotografia atua diretamente sobre os eventos do conto; um segundo meio faz parte de um primeiro, contudo o primeiro é claramente dominante. A predominância é tal que transmite sua própria forma à fotografia. A imagem se torna texto e só poderá voltar a ser imagem pelo uso da imaginação.

A imagem de texto, quer dizer, a fotografia no sentido usado no conto, encontra o leitor em dois trechos diferentes, cada

⁶ Iser se refere ao texto em combinação com o leitor: um texto literário só pode desenvolver seu potencial inteiro depois de lido (1996, 7).

⁷ Outra referência importante neste sentido é Alfred Schütz, para quem a realidade se compõe de diferentes *subuniversos* (*geschlossenen Sinnbereiche*). O filósofo os descreve de modo bem plástico no seguinte exemplo: quando a luz se atenua e o filme começa, chega-se ao ponto de passagem do mundo cotidiano (como subuniverso) ao mundo do cinema e da fantasia (outro subuniverso). Schütz explica a passagem de um subuniverso a outro como momento de choque, que o indivíduo experimenta por um breve momento (1971, 267).

⁸ Cf. Iser: 1996, 8.

A filósofa contemporânea Beatrice Nunold chama isso de *Realität 2. Ordnung* [realidade de 2º grau]. Como realidade de 1º grau, ela entende todo ser-de-fato, independente da percepção do indivíduo (igual ao entendimento do real de Iser). Essa percepção surge diretamente (sem nenhuma instância que permita a percepção). Já vimos essa separação em Niklas Luhmann (1995), que denomina esse mesmo estado de *Beobachtung 1. Ordnung* [observação de 1º grau].

Uma realidade ou observação de 2º grau se constrói com: 1) o apoio do meio como instrumento; 2) um sujeito capaz de perceber e produzir algo (o autor, o fotógrafo). O resultado é uma expressão nova, fundada nos elementos e na percepção subjetiva da realidade de 1º grau, que oferece uma “nova” realidade dentro da outra (Nunold: 2006, 3-32).

um por um motivo distinto e num contexto particular: 1. fotografia do cartão-postal (p. 70); 2. fotografia no jornal, (p. 72). O elemento permanente é o motivo retratado nas fotografias: a casa ilhada.

Em seu uso, Hatoum procura sempre uma certa ligação entre a imagem e o texto. A fotografia no jornal é descrita por um artigo; a fotografia do cartão-postal aparece em conexão com linhas escritas ao protagonista. As duas fotografias ganham um certo sentido para o leitor apenas por se fazerem acompanhar de textos. Assim, fica claro que é o texto que fornece informações sobre as fotos e vai se mostrar, mais uma vez, como meio dominante.

O cartão-postal é fundamental ao enredo. É a essência que dá sentido ao que acontece. Ao mesmo tempo, serve como referência a possibilitar que o leitor se oriente e gere suas ideias. Mas por que o cartão-postal?

Manaus é conhecida como atração turística e muitas vezes interpretada como tal; uma cidade cheia de estrangeiros. Um cartão-postal reforça essa ideia, afinal se vincula ao ato eminentemente turístico de documentar, tornar visível para os outros e confirmar a curta passagem pelo local retratado.

Em geral, o cartão-postal é uma expressão de mobilidade, leveza e superficialidade, mas no conto as duas últimas características parecem negadas. Em Lavedan, os cartões-postais provocam uma forte emoção. As palavras que a ex-esposa lhe passa determinam sua ação; o objeto da fotografia se torna o destino, o lugar onde ele vai agir. Assim, seu exemplo mostra a forte presença da autorreferência no cartão-postal. De um lado, o ato de entrar fisicamente no objeto mostrado na fotografia torna-se pessoal: a observação distanciada e pura da imaginação transforma-se em contato real. Contudo, Lavedan liga a lembrança da própria ex-esposa

fortemente ao objeto: pelo visto, o lugar vai ser procurado por motivo pessoal e não por causa da curiosidade em conhecê-lo. Nesse sentido, o lugar em si poderia ser intercambiável.

Além disso, é típico da concepção fotográfica do cartão-postal desenvolver uma estética capaz de transformar um objeto qualquer em lugar ideal. Põe-se na imagem um momento romântico e surgem as questões sobre o que a fotografia (re)apresenta e de quem é a realidade que ela reflete e traz.

Plano cultural: autorrepresentação e representação do outro

O conto trata do que é familiar e do que é desconhecido. Curiosamente, permanece incerto quem de fato é marcado como estrangeiro e quem não é. Estrangeiro é o ictiólogo suíço que está no Amazonas? Só que ele é o personagem mais conhecido pelo leitor, que recebe informações sobre seu nome, origem, profissão, relação interpessoal etc. Na verdade, Lavedan é apresentado como indivíduo. Sem falar que deixa no lugar algo que vai marcar a região: sete peixes da zona equatorial levam seu nome (p. 75). Assim, faz lembrar a visão que Georg Simmel tem do *estrangeiro, enquanto* “pessoa que chegou *hoje* e *amanhã fica*” (1908, 9). Descrito como caminheiro em potencial, pode ser visto como uma figura entre a sedentariedade e o trânsito.

Ou será o narrador-personagem que vira estrangeiro? Para o leitor, sua identidade se mantém obscura, mesmo que a história seja contada por ele, da perspectiva dele. Como a perspectiva pessoal inclui pensamentos, opiniões, especulações etc., trata-se de uma visão íntima que o narrador-personagem faculta ao leitor.

Ou será que os desconhecidos são os moradores da beira de Manaus, que observam o pesquisador a uma certa distância e em meio ao coletivo?

Quem sabe do desconhecido seja o próprio autor, a descrever pessoas e lugares com o olhar dividido,⁹ deixando o leitor confuso?

Em minha opinião, Hatoum consegue apontar, sobre essa indefinição, a inter-relação entre o leitor e o texto:¹⁰ a perspectiva do leitor, como ele chega ao texto, o jeito como vai interpretá-lo e a função do texto em sua vida são algumas das questões visíveis e variáveis. Com base nessa hipótese, a questão do estrangeiro pode ser discutida no mesmo sentido indefinido, dependente do próprio leitor.

Em face disso, a teoria de Iser é de grande valia: a ideia *de um estrangeiro* se consolida na imaginação, montada pelo fictício e pelo real. Para pensar a ideia de modo mais claro, recorramos a Heidegger: a denominação do ser do existente se mostra flexível, dependente do contexto e da percepção subjetiva e individual. A localização do objeto e as condições do leitor impõem o focado ser do existente. Nesse sentido, os personagens do conto, situados em

⁹ Levanto a cogitação considerando a biografia de Hatoum, que nasceu em Manaus em 1952 e, desde 1967, passou a morar fora do Amazonas, em cidades como Brasília, São Paulo, Madri, Barcelona, Paris, Berkeley e New Haven. O olhar dividido cria a possibilidade de se colocar em perspectiva o lugar (manauara, amazonense, até mesmo brasileiro, europeu, norte-americano), ampliando a capacidade de captá-lo com olhar estrangeiro. Nesse sentido, o peixe tralhoto – encontrável desde a Venezuela até o delta do Rio Amazonas – pode ser tomado simbolicamente, pois é capaz de enxergar dois mundos diferentes ao mesmo tempo (o aquático e o submerso). No conto, é chamado de “peixe estranho” (p. 70), afinal tem quatro olhos, divididos em partes aéreas e aquáticas. Cada olho é uma estrutura dupla, que se projeta acima da linha da água.

¹⁰ Vai de acordo com a visão de Iser acerca da relação entre o texto e o leitor.

seus contextos e percebidos pelo leitor, podem ser interpretados independentemente do próprio ser.

Outro pensador capaz de fazer avançar nossa reflexão é Edward W. Said (2007), que tinha em comum com Hatoum o olhar dividido, como resultado de sua vivência entre a Palestina e os Estados Unidos. Para Said, o Oriente é sempre definido pelo Ocidente. Tal apresentação decorre de uma visão distorcida do outro. É uma visão de fora, utilizada para impor a identidade cultural ocidental sobre e contra o Oriente. De acordo com o autor, o Ocidente cria um imaginário mais oficial, que não possibilita ao outro se apresentar, quer dizer, expor sua própria visão e seu próprio real. Assim, um entendimento “verdadeiro” de culturas diferentes torna-se inviável.¹¹

O exemplo mais concreto de estrangeiro, desconhecido no lugar, é Lavedan. Sobre ele, Hatoum consegue mostrar construções mais tradicionais e históricas do desconhecido. O protagonista desempenha o papel de cientista europeu em Manaus. Sua função é observar e analisar para, finalmente, oferecer definições e respostas ao mundo. O pesquisador fica sempre a uma certa distância, de modo a lograr objetividade em relação ao seu objeto. Como estrangeiro, entra num lugar (territorial e cultural) e capacita-se, com base em sua consciência, sua percepção e sua classificação do mundo, a formular e apresentar seu novo conhecimento. Mesmo que a matéria (os animais e a natureza) seja de fato justificada pela região, o autor joga com esse imaginário, forjado pelo ocidental, de

¹¹ Para Iser, as ficções desempenham “um papel importante tanto nas atividades do conhecimento, da ação e do comportamento, quanto no estabelecimento de instituições, de sociedades e de visões de mundo” (1996, 23-4).

um Brasil exótico e tropical. Outro clichê que Lavedan vai afirmar é o de homem do mundo ocidental, viajando, pesquisando seu lugar para poder escolher, enquanto os pobres amazonenses permanecem para sempre em seu lugar de origem.

Para o narrador-personagem, o pesquisador permanece como mistério até o final. O leitor entende isso, já que a conexão entre Lavedan e a morte não é clara.¹² O narrador-personagem também se mostra estranho para o leitor, pois não há clareza sobre sua identidade, o que o deixa mistificado. Indico aqui como Hatoum lida com o conceito do místico. Em decorrência de uma invenção do Ocidente, o Amazonas é reconhecido como lugar místico e perigoso. Acontece que Hatoum utiliza o termo para descrever o pesquisador ocidental. Encontramos, assim, uma mudança de perspectiva, mediante a qual o Ocidente é percebido pelos mesmos atributos que normalmente lhe servem para caracterizar o outro.

Portanto, a resposta fica no ar: o que realmente é familiar e/ou desconhecido no conto?

Plano local: definição

Os títulos do livro e do conto repetem o uso adjetivo da palavra “ilhada”. Ilhado deriva do verbo ilhar e, segundo os dicionários, associa-se aos termos “separado”, “incomunicável”, “isolado”. Ainda segundo os dicionaristas, o substantivo “ilha” significa uma “porção de terra cercada de água por todos os lados”. Nos títulos do

¹² Hatoum dá conta do mistério já com o “sorriso incompleto” de Lavedan no momento em que chega à casa ilhada: o pesquisador vê o local com sentimentos ambivalentes em relação à ex-esposa e/ou à morte (p. 71). Essa especulação só se mostra no decorrer da ação.

livro e do conto, percebe-se uma necessidade de definição dos pares (cidade ilhada/casa ilhada).

O cenário central dos contos é a cidade de Manuas, no coração do Amazonas. O Amazonas é caracterizado pela abundância natural de água.¹³ Manaus, situada na margem esquerda do Rio Negro, é uma cidade portuária sem acesso direto ao mar. Devido a essas condições, transformou-se de cidade do interior em cidade *litorânea*. Cercada por uma densa floresta, aparta-se da vegetação como centro urbano, artificial, moderno. Assim, pode ser vista como uma porção separada e isolada da natureza; nesse sentido, uma cidade ilhada.

Uma outra interpretação é oferecida por Vinícius Jatobá, que joga com a imaginação (clichê) de uma Manaus que se caracteriza pela “bijuteria indígena, a onipresença da floresta, a vida lenta e esvaziada. Dessa forma, Manaus é uma cidade ilhada por um imaginário nacional que Hatoum apropria e desconstrói” (2009, 17).

O uso das palavras cidade-casa-ilhada mostra a capacidade da linguagem de interpretar, jogar e estimular a pensar as ligações com o mundo. A exploração do poder da língua depende do autor. Para Hatoum, a estranheza e a familiaridade são mais construídas pelo uso da língua do que por uma localização territorial.

Olhando a casa no conto, um *ilhado* se mostra de modos diferentes. Por um lado, Hatoum estabelece uma certa proximidade em relação ao local: para chegar à casa, os protagonistas seguem pelo Igarapé do Poço Fundo, passando por palafitas e achando a casa em uma ilha. Por outro lado, o narrador-personagem se lem-

¹³ Constitui 1/5 da água doce da Terra, sendo a maior bacia fluvial do mundo (Molinier et al. 1995). Possui dez dos vinte maiores rios do planeta. Vários fatores contribuem para sua existência, com as chuvas e a localização. Fonte: <http://www.seplan.am.gov.br>.

bra da casa fechada, isolada do mundo exterior, como se percebe na afirmação de que, “de um único ângulo, podia ver as portas e janelas fechadas, como se algo ou alguém no interior da casa fosse proibido à cidade ou ao olhar dos outros” (p. 71).

Hatoum oferece do Norte do Brasil uma ideia complexa, caracterizada por uma grande riqueza de animais e plantas, ao mesmo tempo que se destaca o crescimento industrial, causa da veloz urbanização da grande cidade de Manaus. Os dois aspectos são ilustrados pelo Bosque da Ciência, representado como lugar onde a natureza e a pesquisa/tecnologia se reúnem. É um lugar artificial, de ciência, em busca do conhecimento, funcionando na base da racionalidade e da legalidade (“lei de natureza”). Apesar da artificialidade, Hatoum descreve o instituto como “um dos raros recantos em que Manaus se concilia com a natureza” (p. 69). Outro exemplo é o do aquário dentro do instituto, criado pelo homem para estudar o mundo dos animais e plantas submersos. Como local de confinamento, definido pelos limites, esse espaço contrasta nitidamente com a ideia de uma Amazônia vasta e selvagem.

Quem faz pesquisa é o estrangeiro. Hatoum joga igualmente com a ideia do homem ocidental racional, viajando, pesquisando e dando respostas ao mundo. Assim, o autor consegue mostrar os limites locais e/ou os ilimitados gerais. Manaus é tratada como capital cosmopolita, que é, portanto distante da ideia de uma cidade mística, tradicional ou caipira.

Conclusão

As fronteiras e as transgressões que perpassam o conto deixam suas marcas. O trabalho analítico é claramente um traba-

lho fronteiro. Os pontos de partida mais decisivos são o próprio autor, como autor fronteiro (com seu olhar dividido) e a cidade de Manaus, como cidade fronteira (entre urbanidade, natureza e mito). O tema da cidade e do conflito, na alternância entre o familiar da cidade e o desconhecido da natureza, mostra-se no próprio autor, um escritor urbano. As imagens de sua cidade natal e de uma Amazônia desconhecida por ele se cruzam com a imaginação produzida pelo Ocidente, usando-a ao avesso (por exemplo, o homem ocidental é associado ao mistério).

Toda essa combinação estimula o leitor a pensar as várias perspectivas e conceitos, sentindo-se livre para criar seu próprio imaginário. O conceito de Iser ajudou-nos a entrar nessa dimensão do conto. O real, base de toda nossa imaginação, misturado com o fictício do autor e do homem ocidental, alimenta o novo imaginário. Isso também é fundamental para marcar a ideia de um outro.

Os (des)limites entre o fictício e o real se mostram no espaço e no tempo usados no conto como jogo experimental. A descrição bem detalhada do tempo real e do espaço definido encontra-se com o uso do tempo não linear e a indefinição do local. MAS: O que é Manaus? O que é a Amazônia? O que é o Amazonas? Essa confusão entre dado exato e revogação de lei suscita questões sobre o que é o real e o que é a ficção, em mostra de que tudo é possível em um conto (sem limites/sem fronteiras).

Referências

- HATOUM, Milton. “A casa ilhada”. In: *A cidade ilhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 2005.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.
- _____. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- JATOBÁ, Vinícius. “A anti-Manaus de Milton Hatoum”. *O Estado de S. Paulo*, 8 mar. 2009. Caderno 2.
- LUHMANN, Niklas. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1995.
- NUNOLD, Beatrice: “Landschaft als Topologie des Seins.” In: *Image – Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*, 2006, n° 4, pp. 3-32.
- SAID, Edward W.: *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SCHÜTZ, Alfred: *Gesammelte Aufsätze I: Das Problem der sozialen Wirklichkeit*. Den Haag: Nijhoff, 1971.
- SIMMEL, Georg. *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Leipzig: Duncker e Humblot, 1908.
- STIERLE, Karlheinz: *A ficção*. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.
- ZIPFEL, Frank: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität: Analyse zur Fiktion in der Literatur*. Berlin: Erich Schmidt, 2001.

O entrecruzamento de literatura e história em *Netto perde sua alma*, de Tabajara Ruas

Cibele Hechel Colares da Costa*

1 Aspectos teóricos acerca de questões envolvendo literatura e história

A Revolução Farroupilha foi uma das principais guerras que o estado do Rio Grande do Sul teve, ao longo de sua história. Com este conflito, diversos sargentos, generais e outros se envolveram nas batalhas e, conseqüentemente, tornaram-se importantes personalidades históricas, pela dimensão que o evento revolucionário tomou. Porém, tal acontecimento não ficou restrito às páginas da história, pois alguns ficcionistas levaram às páginas da literatura os heróis e as batalhas farroupilhas. Um destes escritores é Tabajara Ruas, que no romance *Netto perde sua alma* (1995) escolhe como protagonista o general Antônio de Souza Netto, um dos principais envolvidos na revolução que durou de 1835 a 1845.

O general Netto pode ser observado de ângulos diversos: o da historiografia tradicional, que construiu uma imagem deste como sendo o bravo e destemido homem que lutou pela liberdade do Rio Grande do Sul; ou o da ficção, em que o romancista, sem qualquer compromisso com os fatos reais, cria um general, dentro de sua obra, com as características que melhor lhe convier, somente

* Mestranda em História da Literatura (FURG).

se preocupando em manter a coerência interna da obra literária. Percebendo estes dois diferentes gerais, é possível apontar suas peculiaridades e estabelecer um estudo comparativo entre ambos, mas não no sentido de um ser mais verdadeiro do que o outro, mas quanto à forma em que ambos foram construídos, a partir de suas relações com a história e a ficção.

1.1 A criação da personagem

A personagem é um *ser de linguagem*, visto que a sua construção se dá através de “uma composição verbal, uma síntese de palavras, sugerindo um certo tipo de realidade” (Candido: 1998, 78) e quem dá vida a estes seres de linguagem é o autor, através da presença de um narrador, outro elemento de grande importância para a construção das personagens. Segundo Beth Brait, em sua obra *A personagem*, em que temos uma perspectiva mais ampla para este conceito, há dois aspectos para os quais Aristóteles, na sua *Poética*, aponta, com a questão da *mimesis*: “a personagem como reflexo da pessoa humana e a personagem como construção, cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto” (Aristóteles apud Brait: 1999, 29).

Outro conceito dado por Aristóteles é o de que a personagem obedece “às leis particulares que regem o texto”, ou seja, a verossimilhança interna. Este fator pode ser considerado como sendo a verdade dentro da obra, um fato que na vida real seria impossível, mas dentro da obra o romancista cria um cenário (ambiente) para possibilitar essa verdade. Isto interfere, e muito, na criação ficcional, visto que as personagens podem ter características e atitudes que jamais uma pessoa teria, pois isto seria fruto

de verossimilhança, com as personagens obedecendo a uma lógica interna ao texto.

Ao observar a criação de uma personagem dentro de determinada obra é preciso olhar, também, as demais partes que compõem a obra, afinal é impossível analisar a personagem sem levar em consideração o espaço e o tempo nos quais ela está inserida e, principalmente, o narrador que a apresenta, pois é através do narrador (foco narrativo) que temos acesso direto à personagem; ele mostra, descreve, constrói a personagem. Neste sentido, Brait (1999) mostra o conceito de narrador em terceira pessoa (narrador onisciente):

O narrador em terceira pessoa simula um registro contínuo, focalizando a personagem nos momentos precisos que interessam ao andamento da história e à materialização dos seres que a vivem (Brait: 1999, 56).

Geralmente, quando o narrador da obra é em terceira pessoa, logo se pensa em um narrador imparcial, ou seja, que não trará seu julgamento para dentro da história, mas isto não é o que ocorre, visto que não há imparcialidade em narrador algum, pois ele sempre será tendencioso; mesmo que às vezes de forma sutil, percebe-se a sua presença dentro da obra. A autora apresenta o narrador como sendo uma espécie de *câmera* pelo fato de ele conseguir

acumular signos, combiná-los de uma maneira a focalizar os traços que, construindo essas instâncias narrativas, concretizando essa existência com palavras, remetem a um extratexto, a um mundo referencial e, portanto, reconhecido pelo leitor (Brait: 1999, 58).

As discussões em relação à personagem, enquanto um ser ficcional e que existe dentro de uma obra, apenas, são muitas, principalmente quando se trata de personagens criadas com inspirações em personagens da história, dentro dos chamados romances históricos; muitas vezes, os leitores acabam esquecendo que a obra tem a sua própria realidade e é totalmente ficcional, com exceção dos textos biográficos. E é pelo fato de a obra ter a sua própria realidade que ela não tem compromisso com o mundo fora da narrativa, principalmente no caso da personagem histórica: mesmo sendo alguém que existiu de fato, o autor, ao colocá-la dentro de uma narrativa, desde que com sustentação da verossimilhança, pode atribuir as características que bem lhe convier, dependendo da intenção da obra.

Na obra *Literatura e história*, da autora Maria Teresa de Freitas, é discutida a personagem fictícia dentro do romance histórico, em que ela aborda a questão da coerência das personagens que participam deste tipo de romance e são pessoas que participaram da história e, também, da criação de personagens fictícias que acabam sendo consideradas substitutas das personagens reais. A partir disso, Freitas se preocupa em observar as personagens enquanto sua função na história e a sua dimensão sociopolítica, bem como a das personagens anônimas e a sua ação coletiva:

A simples coexistência com personagens históricos, que, na coerência interna dos romances, parece inteiramente natural, confere já aos personagens imaginários uma certa consistência histórica: viveram e agiram efetivamente na realidade histórica comprovada, eles adquirem uma certa credibilidade na medida em que podem ser considerados como *substitutos* de personagens reais (Freitas: 1986, 29).

Estas personagens reais, as quais a autora se refere, são as que o autor da obra fictícia retira da realidade histórica e coloca dentro de sua obra. Porém, o romance histórico não é construído apenas com estas personagens, pois geralmente os autores acabam optando por criar personagens que só existem dentro daquela obra, sendo, muitas vezes, essas criações necessárias para manter a coerência interna da obra – a verossimilhança.

Causam muitas discussões os limites de até onde seriam verdadeiras ou inventadas determinadas características das personagens; nos romances históricos, em especial, cresce essa discussão, devido ao fato de grande parte das personagens que o constituem serem baseadas nas personalidades históricas que viveram os fatos que o escritor selecionou para tratar. Muitas vezes, o leitor cria, inclusive, uma expectativa ao começar a ler o romance, no qual ele acredita que irá encontrar a personificação de alguns ícones da história; essa expectativa é quebrada quando há a percepção de que aquela personagem, muitas vezes, não condiz com o que se conhecia, através da história, sobre tal personalidade. Por exemplo, nos novos romances históricos, muitas personagens heroicas acabam sendo dessacralizadas pelo escritor, característica desse tipo de romance. É importante, então, levar em consideração que uma personagem, por mais inspirada que seja em uma personalidade histórica, ainda assim será um ser ficcional (um ser de papel).

1.2 História x ficção

As aproximações e os distanciamentos entre a história e a ficção são inúmeros, por isso os estudos em torno destas áreas e onde elas se entrecruzam vêm crescendo bastante, à medida que

tem se tornado comum a publicação de obras literárias que se utilizam de personagens históricas e de obras históricas que, por vezes, se utilizam da literatura como um auxílio para os seus estudos. O crítico francês Paul Ricoeur, em sua obra *Tempo e narrativa*, aborda esta questão do entrecruzamento da história e da ficção e traz um conceito fundamental para se entender este entrecruzamento, apontando que história e literatura precisam uma da outra:

Por entrecruzamento da história e da ficção, entendemos a estrutura fundamental, tanto ontológica quanto epistemológica, em virtude da qual a história e a ficção só concretizam cada uma sua respectiva intencionalidade tomando empréstimos da intencionalidade da outra [...]. [A] concretização só é atingida na medida em que, por um lado, a história se serve, de algum modo, da ficção para refigurar o tempo e, por outro lado, a ficção se vale da história com o mesmo objetivo (Ricoeur: 1997, 316-7).

A história se manifesta através dos diferentes discursos historiográficos construídos; já a ficção está presente, principalmente, dentro das obras literárias e a sua ligação mais próxima com a história se dá através dos romances históricos. Ricoeur ainda aponta a história como uma “quase ficção”, contribuindo para tal afirmação o fato de a história ser uma narrativa destinada ao ato da leitura, tal como as obras ficcionais:

A ficção é quase histórica, tanto quanto a história é quase fictícia. A história é quase fictícia, tão logo a quase-presença dos acontecimentos colocados “diante dos olhos” do leitor por uma narrativa animada supre, por sua intuitividade, sua vivacidade, o

caráter esquivo da passividade do passado, que os paradoxos da representância ilustram. A narrativa de ficção é quase histórica, na medida em que os acontecimentos irrealis que ela relata são fatos passados para a voz narrativa que se dirige ao leitor; é assim que eles se parecem com acontecimentos passados e a ficção se parece com a história (Ricoeur: 1997, 329).

Freitas (1986) aponta para alguns dos principais motivos pelos quais os escritores literários procuram a história como fonte para criar seus romances: a riqueza de fatos e personalidades (que dentro do romance acabam por se tornar personagens) atrai os escritores e, além disto, acabam mostrando outra face, muitas vezes omitida na história do fato em questão. Alguns historiadores não-conservadores já estão começando a tratar os romances históricos como fonte de pesquisa histórica. Isto é um grande avanço nesta área, já que o romance histórico era visto, até pouco tempo, como um adversário da história, pois alguns historiadores consideravam que este tipo de obra era mentiroso e denegria a imagem da história que os livros oficiais traziam.

Para tratar a literatura, através dos romances históricos, como fonte de auxílio na pesquisa histórica, é preciso ter bem delimitada, porém, a diferença entre história e literatura, ou seja, os seus limites. A esse respeito, Freitas diz que “os romances impõem aos dados históricos ‘reais’ uma cuidadosa disposição estética; é onde se encontra seu valor propriamente literário” (Freitas: 1986, 5), ou seja, é nesta linha tênue da estética, que é peculiar à literatura, que é possível diferenciar (ou separar) o literário do histórico.

A intenção do autor, ao escrever uma obra literária com fatos históricos, não é contar algo como está nos registros dos livros

de história, mas sim com uma estética que é peculiar da literatura e, em consequência disso, o fato histórico acaba se adaptando às condições internas da narrativa ficcional. Com isso, podemos definir o objetivo do discurso literário:

Todavia, não é ao conhecimento científico que visa a literatura; o objetivo do discurso literário é a produção da *realidade estética*, mesmo se ele se refere a fatos pertencentes à realidade prática ou à científica. E realidade estética significa problematização da realidade objetiva, seja ela qual for; a literatura visaria então não apenas a *colocar* a presença das coisas, mas a *interrogar* essa presença, a colocá-la em questão; e uma das qualidades do texto literário está justamente na força desse questionamento (Freitas: 1986, 42).

Nesta relação entre a história e a literatura, a segunda acaba invadindo e utilizando muito mais a primeira. Embora o contrário também ocorra, pois por vezes a história utiliza-se dos serviços da literatura, e a tendência é essa relação crescer ainda mais – considerando-se que muitos historiadores têm se despedido do preconceito, até algum tempo quase unanimidade dentro dessa área, e observado com bons olhos os romances históricos que apontam este outro viés da história, permitindo uma reflexão mais ampla para o historiador. Apesar desse avanço, não cabe à literatura competir com a produção historiográfica; na verdade, ela só vem acrescentar, tanto para a história quanto para a historiografia, mais um instrumento de estudo e pesquisa que pode vir a possibilitar uma visão, talvez, mais ampla ao seu pesquisador.

Linda Hutcheon discute, na obra *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*, diversos aspectos desta relação entre histó-

ria e ficção; cabe, aqui, apresentar o conceito de metaficção historiográfica que ela desenvolve:

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade. Esse tipo de ficção pós-moderna também recusa a relegação do passado extratextual ao domínio da historiografia em nome da autonomia da arte (Hutcheon: 1991, 127).

Alguns romances históricos têm como característica a utilização de elementos históricos dentro da trama ficcional, mas com o diferencial de que naquele universo o autor tem a liberdade de modificar os fatos para, desta forma, respeitar a coerência interna da obra e mostrar outra perspectiva que o discurso histórico não mostra. A autora canadense afirma, ainda a este respeito, que a metaficção historiográfica se aproveita das verdades e das mentiras do registro histórico, assim contribuindo para a construção das narrativas literárias (Hutcheon: 1988, 152).

Abordadas estas questões que abrangem a relação entre história e literatura (ficção), com certeza o romance histórico é a grande atração desta tão discutida relação, e através da leitura deste tipo de romance pode-se perceber todas as questões que foram expostas aqui.

1.3 Romance histórico

O romance histórico tem sido estudado por muitos críticos e teóricos, e o fato de as principais características da construção deste tipo de romance terem se modificado com o passar dos anos acabou criando uma divisão: romance histórico tradicional e o novo romance histórico. Os romances históricos que vêm sendo publicados atualmente enquadram-se mais na categoria do novo romance histórico. Quanto à identificação da obra enquanto romance histórico e a sua verossimilhança:

O facto de o campo interno de referência incorporar de forma predominante elementos históricos do campo externo de referência permite-nos classificar determinada obra como romance histórico e a sua intriga como mundo possível (caracterizado de forma realista). Assim sendo, entendemos o conceito de mundo possível como sinónimo de mundo ficcional verossímil (Puga: 2006, 15).

Partindo para uma pequena comparação entre os dois tipos de romances históricos, temos, como uma das principais diferenças, a questão da personagem. No romance histórico tradicional, a personagem é puramente ficcional, sendo as personalidades históricas utilizadas apenas como o “pano de fundo” da narrativa, não havendo um desenvolvimento desta personagem, que pode ser classificada, utilizando a teoria literária, como *personagem plana*, ou seja, é uma personagem que não surpreende o leitor ao longo da narrativa, ela simplesmente cumpre o seu papel dentro da obra. Já no novo romance histórico, o protagonista da narrativa é a personalidade histórica, com este podendo ser considerado uma

personagem redonda, segundo a teoria literária, pois se desenvolve ao longo da narrativa, é uma personagem capaz de surpreender o leitor. É importante, ainda, atentarmos para a desconstrução que é feita da personalidade histórica, pois ao criar uma narrativa, constrói-se uma história que tem a sua verossimilhança interna e, para respeitá-la, o escritor, na maioria das vezes, não mantém a personagem com as mesmas características da personalidade histórica.

Ao se ler algum romance que se enquadre no novo romance histórico, é possível encontrar heróis de nossa história com sentimentos e ações de homens simples, sem heroísmo algum. Isto porque esta categoria do romance mostra mais o “lado psicológico” do personagem e seus sentimentos, e não se preocupa muito com seus feitos históricos ou o heroísmo. Ainda comparando os tipos de romances históricos, a questão do tempo (dentro da narrativa) é uma característica bastante importante, pois temos nos romances históricos tradicionais uma narrativa com a sua temporalidade cronologicamente correta, de acordo com os fatos históricos de que o romance trata. Por outro lado, temos nos novos romances históricos justamente o oposto, ou seja, não existe uma preocupação, por parte do romancista, em manter a linearidade cronológico-temporal com relação aos fatos históricos que a narrativa desenvolve, pois muitas vezes utiliza-se de recursos como anacronismo, omissões e exageros para construir uma quebra da linearidade temporal, característica que marca fortemente esta categoria de romance histórico.

A metaficção, ou seja, a exposição consciente por parte do escritor de que ele está escrevendo uma obra puramente ficcional é outra característica bastante presente nos novos romances históricos. É muito comum o narrador deste tipo de obra se apresentar em primeira pessoa; sendo assim, em diversos momentos, este

narrador acaba fazendo comentários nos quais expõe o processo de criação de sua narrativa e os mecanismos de construção da mesma.

A complexidade que tange este tipo de romance e, igualmente, o trabalho minucioso do escritor ao fazer suas escolhas para montar a narrativa como um todo é perceptível; afinal, depende dele a escolha do tema, das personagens, do narrador, do tempo e de tudo mais que abrange a obra. E por se tratar de um romance histórico, mais complexo se torna, devido à proximidade com a realidade e com personalidades que tiveram existência comprovada.

2 A construção do mito de Netto

A bibliografia sobre a Revolução Farroupilha é muito vasta, porém a produção biográfica de seus heróis não é muito abrangente. Dois historiadores que em suas obras abordaram alguns aspectos biográficos de Antônio de Souza Netto foram Aquiles Porto Alegre, em *Homens ilustres do Rio Grande do Sul*, e Décio Vignoli das Neves, em *Vultos do Rio Grande*. Ambos os historiadores, em suas obras, mostram personalidades importantes que fizeram parte não somente da Revolução Farroupilha, mas de outros momentos históricos de grande relevância: no caso de Porto Alegre, destacam-se personalidades de todo o Rio Grande do Sul; no caso de Neves, destacam-se somente personalidades da cidade de Rio Grande, especificamente.

Aquiles Porto Alegre traz em sua escrita uma grande mitificação desta revolução, mas como sua obra tem cunho mais biográfico, ele acaba por mitificar os heróis que a tornaram um dos maiores e mais marcantes fatos da história sul-rio-grandense. Na sua obra, Porto Alegre exalta Antônio de Souza Netto, o general

responsável pela proclamação da República Rio-Grandense, em 1836, fato que ajudou na sua mitificação. Todo o capítulo dedicado a Netto, da obra *Homens ilustres do Rio Grande do Sul*, traz aspectos positivos e em tom de exaltação da personalidade do general:

Acabava de sair vitorioso do encarniçado combate do Seival, onde, à frente de seus valorosos companheiros de armas, desbaratara, dois dias antes, as forças legais comandadas por João da Silva Tavares, e ele que, em ações precedentes, já havia adquirido invejável fama de brioso e bravo soldado, com essa ruidosa vitória conquistava a supremacia militar no exército e a supremacia política entre os demais chefes republicanos, que agiam ao seu lado (Porto Alegre: 1917, 34).

Através desse pequeno fragmento já é possível perceber que Netto é visto como um homem guerreiro, um vitorioso, alguém que valoriza seus companheiros, ou seja, a figura ideal que poderia servir de imagem do herói da Revolução Farroupilha, não somente dentro de nosso estado, como para o Brasil inteiro. Desta forma, este discurso auxilia, também, na construção da identidade que os primeiros historiadores buscavam criar para os sul-rio-grandenses. Mas Netto não foi o único a ser mitificado pelo discurso historiográfico, pois também David Canabarro e Bento Gonçalves, por exemplo, são considerados pela história como bravos guerreiros que lutaram pelo Rio Grande do Sul – ambos fazem parte de todas as obras históricas que se direcionam para a criação do ideário do homem gaúcho.

Um aspecto bastante interessante é a questão da negação do separatismo como intenção de Netto com a deflagração da Revolução de 35; Porto Alegre apoia essa tese, negando qualquer

intenção por parte do general farroupilha em separar o Rio Grande do Sul do restante do país:

Nesse ofício, entre outras coisas, diz Antônio de Souza Netto:

“Eu (identificado com os princípios que animam todos os verdadeiros autores da gloriosa data de 20 de setembro) posso assegurar a V.Sa. que não é possível levantar o colo a esse demérito partido republicano, que apareceu em Porto Alegre, com o intento de nos separar da sociedade brasileira”.

Destas letras ressalta a não intenção de Antônio Netto, e, se o quiserem, dos demais chefes do movimento insurreto, de bater-se em prol da independência do Rio Grande do Sul e da proclamação da República (Porto Alegre: 1917, 34).

Vistas estas duas citações, retiradas do capítulo em que Porto Alegre trata exclusivamente do general Netto, é notável o en-deusamento e a reverência feitos pelo historiador à personalidade histórica, pois ele trata de dois aspectos básicos para a mitificação de Netto: a sua bravura diante das batalhas e a sua não-intenção em separar o Rio Grande do Sul do restante do país.

Já na obra do historiador rio-grandino Décio Vignoli das Neves, *Vultos do Rio Grande*, tem-se, de forma breve, toda a trajetória de Netto, inclusive com dados sobre seus pais, irmãos, esposa e filhas, e apontando sempre o bom caráter e a seriedade do general, tanto nas batalhas quanto na sua vida familiar. O general farroupilha casou-se com Maria Medina Escayola, porém o matrimônio deu-se quando Netto já estava perto dos sessenta anos (por volta de 1860) e Maria tinha em torno de quarenta anos; mesmo tendo se casado um pouco tardiamente, para os moldes da sociedade da

época, o general farroupilha, ainda assim, constitui família. Netto e Maria tiveram duas filhas: Teotônia Escayola Netto e Maria Antônia Netto, as quais vieram a casar-se com homens, referenciados por Neves, como sendo distintos e de boas famílias.

O autor destaca, dentre outros pontos, a questão da seriedade com que os republicanos gaúchos organizaram a República Rio-Grandense, mostrando dessa forma que eles eram homens honestos e muito comprometidos com o Rio Grande do Sul; com isso, Neves também afasta as ideias separatistas em torno da Revolução de 35:

Para se ter uma ideia da seriedade e retitude de proceder dos homens que organizaram a República Rio-Grandense, basta dizer-se que esta, no decorrer de toda a sua existência de quase dez anos, não teve mais do que quatro generais em exercício de mando (Neves: 1981, 205).

Apesar do seu considerável distanciamento temporal com relação à Revolução Farroupilha, o autor ainda assim tem no general Netto, o proclamador da República Rio-Grandense, um ideal de lealdade e bravura:

7.9. Outras ações guerreiras do bravo Souza Netto. E a sua morte

Passado o glorioso decênio farroupilha, foi de Bagé que saiu Antônio Netto, em 1851, com a sua garbosa cavalaria – Brigada Voluntária Rio-Grandense – que organizara e apetrechara a sua custa, para ir se engajar na luta e derrota das hostes do déspota Juan Rosas, na decisiva batalha de Monte Caseros, o que lhe valeu honrosa citação na Parte Oficial, com a posterior promoção ao título de Brigadeiro Honorário do Exército Brasileiro (Neves: 1981, 215).

Este trecho da obra de Neves permite uma percepção do quanto endeusado era o general Netto, pois várias referências no sentido de exaltação são usadas para se referir à figura dele: “ações guerreiras” e “bravo Souza Netto”. Porém, não só o general é exaltado: tudo que diz respeito a ele, como por exemplo a sua cavalaria, que não é comum, mas uma “garbosa cavalaria”. A morte do general Netto é explicitada na obra de Neves, sendo descrita de forma que o leitor perceba a glória do momento, afinal era impensável que o general Netto tivesse um passamento comum:

Para se ter uma ideia de tão tremenda hecatombe, basta dizer-se que somente das forças da Tríplice Aliança, foram mortos sessenta e quatro oficiais brasileiros, mais onze argentinos e dez uruguaios. Da parte dos paraguaios, que foram os atacantes, ficaram mortos no campo da luta mais de cem oficiais, dentre os mais de vinte mil paraguaios que foram sacrificados.

Já no dia imediato foi mandado o general Netto, tão grave eram os seus ferimentos, para o melhor hospital que podiam dispor, o de Corrientes...

Entre a vida e a morte, pôde ainda o general Antônio de Souza Netto resistir por espaço de mais de trinta dias, quando veio a sucumbir na madrugada de 1º de julho de 1866. Foi sepultado no dia imediato no cemitério de Corrientes, com todas as honras militares e assistência da sua família (Neves: 1981, 218).

Fica perceptível, nesta descrição, a dignidade da morte do general farroupilha, pois ele morreu por consequência de uma brava luta, na qual muitos outros homens importantes morreram. Também o fato de o autor destacar que, depois de internado no hospital

de Corrientes, o general ainda resistiu por um mês, lutando para sobreviver, reafirma a bravura deste general até diante de um dos momentos mais temidos pelo ser humano, a morte.

Após esta passagem, sobre a morte do general farroupilha, o historiador ainda discorre sobre alguns acontecimentos póstumos, que dizem respeito a Netto, que ele coloca como “as últimas vontades do herói”, como por exemplo o fato de o general, antes de falecer, ter deixado dito à sua esposa que gostaria de abrir mão dos vencimentos a que ele tinha direito, deixando-os para o Tesouro Nacional. Mesmo após a morte, Netto deixaria, perpetuadas, as suas boas intenções em defender o Estado e não a família, pois se mostrou desprendido financeiramente.

3 O Netto ficcional

A personagem criada por Tabajara Ruas que representa o líder farroupilha é o protagonista da obra, sendo ele o foco de toda a narrativa. Outras personagens, inspiradas em personalidades históricas contemporâneas a Netto, como por exemplo Giuseppe Garibaldi, Bento Gonçalves e David Canabarro, que participaram junto com Netto da Revolução Farroupilha, também estão presentes no romance.

3.1 A influência das personagens na caracterização de Netto

A obra de Tabajara Ruas é considerada um romance histórico, visto que temos uma escolha feita pelo escritor em tornar um fato (neste caso, mais precisamente, uma personalidade) histórico em algo que ultrapassasse os limites do real para entrar no mundo do ficcional. Embora a obra trate muito da Revolução Farroupilha, ela se desloca temporalmente, por diversas vezes, para outros episódios históricos

do Rio Grande de Sul, pois o autor teve a intenção de utilizar-se mais da personalidade de Netto do que de suas batalhas históricas.

Já na dedicatória do romance, Ruas explicita dois aspectos cruciais para a leitura e possível análise desta obra: que se trata de uma ficção e que é sobre o general Netto. Isto serve, pode-se dizer, como esclarecimento para aquele leitor que espera uma epopeia da Revolução de 35 ou para o leitor que espera encontrar uma biografia do general farroupilha: “Esta ficção sobre o general farroupilha Antônio de Souza Netto foi escrita durante uma viagem no verão europeu de 1995” (Ruas: 2001, 5).

Mas nem só de personalidades históricas se constituem as personagens deste romance, pois temos várias personagens que não existiram dentro da história e foram criadas pelo autor, simplesmente, para existirem no campo ficcional. Algumas destas personagens são: sargento Caldeira, Milonga, a enfermeira Zubiaurre, tenente-coronel Fointainebleux e outros tantos. Destaque para a grande presença de personagens negras neste romance, pois temos sargento Caldeira, Milonga e Benedito; todas as três personagens têm uma forte ligação com o general Netto.

Netto era considerado o general dos escravos, por isso o seu grande envolvimento, no romance, com as personagens negras, que viam no general um homem preocupado com as causas e movimentos que defendiam o fim da escravidão. Havia uma identificação das personagens negras com o general, pois ele era visto como a esperança da liberdade.

A relação entre Netto e Milonga tem seu começo na parte II, “Reunião no Morro da Fortaleza” (8 abr. 1840), quando Netto, junto com Teixeira, conhece Milonga ao ir procurar cavalos em uma estância, na qual este é um empregado. Neste momento Milonga

via Netto como o General dos Escravos, como aquele que traria a liberdade tão esperada por este povo. Isto fica claro em um dos primeiros diálogos entre eles:

– Homens negros, à roda do fogo, falam no general Netto e no Gavião. – Milonga encarou Teixeira com fervor. – Dizem que os dois andam juntos e lutam juntos e querem a liberdade para os homens negros.

– Milonga...

– Todo homem negro que eu conheço quer lutar ao lado do general Netto e do Gavião. Lá na estância, quando o capitão disse que o nome dele era Teixeira, eu adivinhei que ele era o Gavião e vosmecê era o General dos Escravos (Ruas: 2001, 57).

Porém, ao longo da narrativa, Milonga acaba entrando para o Corpo de Lanceiros e depois perde as esperanças de que a escravidão acabe e com isto ele acaba alimentando um grande ódio por Netto. Chega inclusive a tentar matá-lo e, nessa tentativa de atingir aquele que num primeiro momento tanto admirava, Milonga acaba sendo morto pelo sargento Caldeira.

A interferência que Milonga exerce na personalidade de Netto é bastante importante, visto que num primeiro momento o general nele confia, tanto que o torna parte integrante do Corpo de Lanceiros. Porém, Netto percebe a mudança nas atitudes de Milonga e fica desapontado com a tentativa deste em acabar com a sua vida. Este tipo de relação entre as personagens, principalmente os conflitos e os embates entre elas, é o que as faz parecerem tão reais aos olhos do leitor e é o que permite à narrativa o seu desenvolvimento.

Outra personagem bastante importante criada pelo autor é Benedito, afilhado de Netto, pelo qual o general tem um sentimento paterno, tanto que tal sentimento o incomoda, por vezes. O principal momento em que estes dois personagens interagem é quando Benedito procura seu padrinho para pedir permissão para casar; neste momento, Netto demonstra certa melancolia e se sente responsável por seu afilhado. Este tipo de sentimentalismo do general, na relação dele com algumas personagens, como Benedito, por exemplo, é um dos aspectos principais que faz com que o livro de Tabajara Ruas enquadre-se na categoria do novo romance histórico, pois há uma dessacralização da personalidade histórica, Antônio de Souza Netto, para a criação da personagem ficcional.

A esposa de Netto, Maria, é uma personagem plana, porém sua função é bastante importante para o desenvolvimento do general farroupilha, pois é ela quem mais desperta na personalidade de Netto traços de ternura e amor. O general diz-se apaixonado por Maria e pelas filhas que com ela teve, e quando ele lembra (deitado na cama do hospital) de todas elas, é um momento de forte nostalgia.

Todo o romance se passa através das lembranças do general farroupilha, quando o mesmo encontra-se acamado em um hospital por conta de várias doenças e ferimentos, mas a febre que o faz ter delírios é causada pela malária que este adquiriu em uma de suas batalhas. Em meio a estas alucinações febris, ele recebe a visita de sargento Caldeira, considerado por Netto seu mais fiel companheiro, e é para ele que Netto conta todas as suas lembranças. Neste sentido, fica marcada a importância de Caldeira dentro da obra – além de fazer parte das lembranças de Netto, ele está presente no hospital, onde o general vive seus

últimos momentos antes da morte, fato este, aliás, que reforça a lealdade de Caldeira.

Netto não foi a única personalidade histórica que Tabajara Ruas utilizou na criação de seu romance, pois outros nomes importantes foram citados na obra, tais como David Canabarro, Bento Teixeira e Giuseppe Garibaldi. Estes influenciam na criação da personagem de Netto no sentido de corroborar para a construção dentro da obra com a participação deles nos fatos históricos que o escritor optou por inserir em sua história, dando mais veracidade aos fatos.

3.2 O narrador e seu olhar sobre Netto

O narrador é um elemento essencial dentro do romance, pois é através dele que se tem acesso a todas as informações que estão dispostas na obra: personagens, espaço, tempo. É ele quem faz as escolhas de quais fatos irá apresentar ao seu leitor. A narração do romance de Tabajara Ruas dá-se em terceira pessoa, com um narrador onisciente intruso; este narrador é caracterizado pelo fato de colocar na obra as suas impressões e julgamentos, principalmente quanto às personagens. O seguinte trecho ilustra a onisciência deste narrador:

Era inevitável estar empapado no suor da febre e do pesadelo quando sentou na cama, pálido e ofegante. Mas, provisoriamente, estava salvo da vergonha. O major Ramírez dormia, murmurando obscenidades, como quem era. A cama do capitão de los Santos estava vazia. O silêncio tomava os corredores, as escadas, o pátio molhado pela chuva (Ruas: 2001, 23).

A autora Ligia Chiappini Moraes Leite, em *O foco narrativo*, analisa os mais diversos tipos de narradores, recorrendo em especial à tipologia utilizada por Norman Friedman. Sobre o narrador onisciente intruso, diz:

Esse tipo de narrador tem a liberdade de narrar à vontade, de colocar-se acima, ou, como quer J. Pouillon, *por trás*, adotando um ponto de vista divino, como diria Sartre, para além dos limites de tempo e espaço. [...] Como canais de informações, predominam suas próprias palavras, pensamentos e percepções. Seu traço característico é a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral, que podem ou não estar entrosados com a história narrada (Leite: 1989, 27).

No caso de *Netto perde sua alma*, este narrador mostra-se, de forma clara, primeiramente na escolha dos fatos que ele opta por expor ao leitor, pois a estrutura da obra não segue os fatos cronologicamente de acordo com seu acontecimento. O narrador deixa bem marcado dentro da obra esta questão, pois ao começo de cada parte que compõe a estrutura da obra – são seis, ao todo – ele coloca toda a identificação de tempo e espaço, e outros detalhes que mais lhe convierem:

Parte II – Reunião no morro da fortaleza

Vinte e seis anos antes: Província de São Pedro do Rio Grande, margem esquerda do rio Guaíba, 8 de abril de 1840.

Quinto ano da rebelião rio-grandense contra o Império do Brasil.

Onze horas da noite (Ruas: 2001, 43).

O narrador também se faz presente na obra de forma intrusa, através das vozes que o general farroupilha ouve na cama do hospital de Corrientes. O narrador aproveita o fato de a personagem estar febril para entrar na narrativa sem ser percebido, como se ele fizesse parte de mais um dos delírios de Netto:

Quando a guerra terminar é bem possível que o tenente-coronel receba uma comenda, um consulado. Pensando bem, pensando friamente, nestas circunstâncias, o mais decente a fazer é matar o tenente-coronel Fointainebleux.

– *Muito bem, índio velho, assim é que se faz* – disse a voz bonachona dentro dele.

– *Tem um bisturi na gaveta da cômoda* – acrescentou a voz infantil, num tom inocente (Ruas: 2001, 20).

O recurso da onisciência intrusa faz com que o narrador sintasse à vontade, dentro da obra, para julgar e opinar sobre a vida e as ações do general Netto, pois é principalmente sobre essa personagem que ele exerce influência. Isso pode ser constatado no caso da morte do tenente-coronel Fointainebleux, acima citada, no qual o narrador convence o general que a melhor solução é que ele mate o tenente, ou seja, há um julgamento por parte deste narrador intruso e uma tentativa de manipulação nas ações do protagonista.

Já no trecho citado a seguir, o narrador refere-se num primeiro momento a Netto, quando ele fala que o general está perturbado em seus próprios pensamentos, neste caso se referindo ao casamento de seu afilhado (Benedito); em seguida, o narrador afirma, quanto a Benedito, que este já é um homem crescido e determinado:

Eram os pensamentos que o perturbavam. Benedito queria casar. O negrinho já estava um homem. Já estava formando família. Mas não era isso que o preocupava. Benedito sempre soube o que quis na vida. O que o preocupava era ficar sentado solitário na grande sala de pedra, olhando o fogo até a madrugada, quando já era apenas brasa e o silêncio assombrava a casa (Ruas: 2001, 116).

Com estes exemplos, extraídos do romance de Ruas, ficam ilustradas a onisciência e a intrusão do narrador, as quais expõem os acontecimentos, as personagens e o tempo da obra de modo parcial e tendencioso.

3.3 As diversas lutas da personagem de Netto

Na ficção de Tabajara Ruas, há a opção de se criar uma narrativa sobre Netto, na qual se faz referência a outras importantes lutas da vida do general e não apenas ao Decênio Farrapo, como, por exemplo, a Guerra do Paraguai contra a Tríplice Aliança – é nesta, inclusive, que Netto acaba sendo gravemente ferido.

A maneira reflexiva e por vezes melancólica com que ele encara as batalhas de guerras como a dos Farrapos, por exemplo, faz com que o protagonista seja um herói com sentimentos bastante humanizados, que é capaz de ver o horror de uma guerra e sentir medo de estar ali. Esta seria uma ação impensada para um herói que, visto pelo olhar histórico, era um gaúcho bravo e guerreiro. A parte III, “Dorsal das Encantadas”, tem um momento bastante reflexivo de Netto que, em meio a uma rebelião nos campos do Seival, entra em sua barraca, como se quisesse refugiar-se de todo

o horror que está fora dela, fazendo uma longa reflexão sobre a guerra e também sobre a sua vida:

Netto fechou a porta de lona da barraca e deixou o horror lá fora. Sabia que isso era artificial, que não podia durar, que as forças infernais que tinha desencadeado possuíam autonomia e lógica próprias, mas estava aperfeiçoando uma maneira de estirar esse momento de trégua até o limite da resistência, e o principal artifício era esvaziar a mente de pensamentos (Ruas: 2001, 73).

Esta atitude reflexiva de Netto surpreende o leitor que esperava, ao ler este romance, somente momentos épicos do general farroupilha. Óbvio que estes momentos heroicos também fazem parte do romance, mas o que predomina na obra é justamente o inesperado fato de termos um general moribundo no hospital de Corrientes à beira da morte; e ele é capaz de, diante do horror dos momentos que passou nas guerras, refletir sobre a vida e sobre aspectos que aparentemente não seriam de preocupar um herói de guerra.

A referência feita à Revolução Farroupilha dá-se principalmente na parte I, “Corrientes”, quando sargento Caldeira lê para general Netto uma carta de Giuseppe Garibaldi. Nesta carta, o italiano não poupa elogios para Netto e os demais “bravos guerreiros” que pegaram em armas na revolução de 35.

A leitura desta carta, do Corsário (apelido com que o general carinhosamente tratava Garibaldi), exerce na personagem de Netto uma saudade e uma melancolia dos tempos gloriosos por ele vividos naquele importante momento de sua trajetória. A condição de Netto no momento da leitura da carta – estar acamado – deixa-o mais triste e melancólico ainda.

A guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai foi muito importante para o general, pois foi aí que o general foi gravemente ferido, tendo que ser internado no hospital de Corrientes por muitos dias, lutando pela sobrevivência. Com muitos ferimentos (consequência da guerra) e com uma alta febre (consequência da malária), o general não tinha grandes chances de sobreviver: são vários os indícios ao longo da obra que apontam para a morte de Netto. O falecimento do general pode ser considerado uma luta que este enfrentou, visto que primeiramente ele não aceitou o fato de estar morrendo, mas depois acabou majestosamente seguindo seu destino. O horror maior para Netto naquele instante foi descobrir que o sargento Caldeira era somente um espectro, pois já havia morrido na batalha do Tuiuti, e a visita deste para o general era somente para guiá-lo em direção à canoa que, no romance, num sentido alegórico, está ligada à morte. O fato de o sargento Caldeira acompanhar o general até o último momento de sua vida mostra a lealdade que o general esperava que alguém ainda tivesse por ele, mesmo estando completamente debilitado, pois o próprio Netto diz, quando vê sargento Caldeira, que pela primeira vez, desde que ele estava naquele hospital, alguém tinha aparecido para fazer uma visita.

As batalhas sentimentais e emocionais também foram muito importantes para a construção da personagem, que é mostrada ao leitor não somente como um grande herói farroupilha, mas como alguém com sentimentos – receio, medo, sentimentalismo – de um homem comum.

4 Entrecruzamentos

Neste momento, é possível estabelecer algumas comparações, principalmente entre aspectos abordados na historiografia e

no romance de Tabajara Ruas: quanto aos fatos abordados por ambos e a maneira como estes foram manifestados pelos seus atores e quais as considerações finais acerca desta análise.

4.1 Literatura e história

O escritor Tabajara Ruas percebeu no general Netto uma personalidade histórica capaz de lhe servir como personagem para seu romance. Apesar de existir esta aproximação entre a ficção e a história, é importante destacar que o distanciamento entre elas também existe e pode ser percebido em um aspecto crucial que separa a história da literatura: a estética literária. A literatura não tem a preocupação de retratar a verdade, já que o autor só tem compromisso com a verossimilhança interna da obra, ou seja, ele se preocupa apenas com que os fatos façam sentido no domínio da ficção para que, desta forma, a obra adquira a estética que é peculiar à literatura; enquanto a história tem um compromisso em retratar os fatos com a maior precisão de verdade possível, sem o compromisso estético.

Ao analisar o discurso historiográfico que se criou para retratar a Revolução Farrroupilha, temos como uma das principais personalidades históricas o general Netto, sendo que este discurso é todo construído de uma forma extremamente enaltecida, tanto para Netto quanto para as outras personalidades que participaram desta Revolução, como por exemplo Bento Gonçalves, David Canabarro, Giuseppe Garibaldi e Anita Garibaldi. Este enaltecimento é permeado por uma série de interesses que os historiadores tinham, principalmente em torno da política, visto que dois aspectos foram os que tais historiadores fizeram questão de negar em suas obras: a influência dos platinos na formação do Estado su-

lino e o separatismo enquanto ideal da Revolução de 35. São pontos que o governo central não aceitava como verdade e, portanto, por conveniência política, os historiadores preferiram negar.

A mitificação do general começou a ser construída com historiadores, como Alfredo Ferreira Rodrigues e Souza Docca, que escreveram as primeiras obras históricas sobre a Revolução Farroupilha e seus principais protagonistas. Este discurso se perpetuou e historiadores que se seguiram a Rodrigues e Docca escreveram com as mesmas intencionalidades destes dois primeiros e principalmente sempre enaltecendo os heróis farroupilhas.

Dentro do campo literário, o general Netto e também alguns de seus companheiros de Revolução Farroupilha são recriados como personagens ficcionais por Tabajara Ruas, o qual faz uma des-sacralização da figura de Netto que a historiografia apresentou por tantos anos como um herói destemido e bravo; Ruas apresenta um Netto com sentimentos que a historiografia nunca retratou, tais como a melancolia e o receio. Importante destacar que dentro do romance Netto não deixou de ser um herói, mas ele é apresentado como um novo tipo de herói, com características impensadas pela história para tal personalidade histórica.

4.2 O Netto ficcional e o Netto histórico

Cabe neste momento apontar a existência destes dois gerais e mostrar as suas peculiaridades e a sua importância tanto para a história quanto para a literatura sul-rio-grandenses. Em *Netto perde sua alma*, o general que o leitor vê é bem diferente daquele que o discurso historiográfico apresenta; o general ficcional é, em algumas situações, emotivo, melancólico, reflexivo e

receoso. Apesar de ter estas características, ele não deixa de ser o herói farroupilha, mas se torna um herói com dimensões mais humanas. Algumas cenas do romance marcam bem esta questão de Netto ser um herói com sentimentos e ações por vezes de um homem comum, como por exemplo quando ele admira a luz do luar, uma ação que não se imagina feita por um general farroupilha.

A morte do general Netto é retratada tanto na obra ficcional de Ruas quanto pelo discurso historiográfico; neste aspecto, a ficcionalidade e a história se aproximam ao apresentar a morte do general na obra de Neves (1981), mostrada de uma forma gloriosa, pois ele foi ferido em batalha e não morreu imediatamente, lutou pela sua vida ainda por trinta dias na cama de um hospital em Corrientes. Porém, antes de morrer, ele fez algumas exigências que queria cumpridas caso ele viesse a falecer. No romance, há também referência ao fato do desprendimento do general quanto ao dinheiro, o que é uma forma de reafirmar que ele era um homem preocupado em defender seus ideais, algo que fazia por amor à pátria, e não por lucros financeiros e nem pela família:

Caso viesse a falecer em razão dos ferimentos ou da malária, nada de pensão, nada de títulos póstumos, nada de honrarias. Estava metido naquela guerra sem esperar nenhum benefício e isso deveria ficar bem claro para todos, mesmo depois de morto (Ruas: 2001, 34).

A morte do general farroupilha aconteceu na madrugada de 1º de julho de 1866, em um hospital de Corrientes, na Argentina, trinta dias após lutar ao lado da Tríplice Aliança contra o Paraguai.

Ruas manteve-se fiel à data, ao local e ao momento da morte do general para criar a sua obra ficcional. Isto fica perceptível logo na primeira parte do romance, quando ele contextualiza o leitor quanto ao tempo, ao espaço e ao momento da ação:

Parte I

Corrientes

Hospital Militar de Corrientes, República Argentina, 1º de Julho de 1866.

Segundo ano da guerra entre a Tríplice Aliança e o Paraguai.

Madrugada (Ruas: 2001, 11).

Após conhecer a história e saber destes detalhes sobre a morte do general, fica claro que Ruas constitui o presente do romance na madrugada da morte do general, pois a obra tem mais quatro partes em que acontece um grande deslocamento espaço-temporal a fim de mostrar diversos momentos, talvez os mais importantes da vida do general. Em nenhum instante, todavia, ele sai da cama do hospital correntino, segundo se confirma na última parte do romance:

Parte VI

Corrientes

Cinco anos depois: Hospital Militar de Corrientes, República Argentina, 1º de julho de 1866.

Segundo ano da guerra entre a Tríplice Aliança e o Paraguai.

Madrugada (Ruas: 2001, 137).

Ainda quanto aos minutos finais de Netto, é importante ressaltar que Ruas, assim como os historiadores, descreveu uma morte

majestosa. Num primeiro momento, quando o sargento Caldeira diz indiretamente ao general que ele está morrendo, este não aceita a morte:

Encarou num instante de fascinado terror o espectro do sargento Caldeira. É a febre!

Tentou convencer-se de que delirava, e então olhou para o vulto imóvel e silencioso, *que o esperava*.

Ninguém aceita sem reparos a convicção de estar morto. Netto fraquejou, e dobrou os joelhos, e pensou em pedir ajuda. O braço esquerdo estava bom. Foi ele que abraçou o próprio corpo e o sustentou, impedindo a humilhação de cair (Ruas: 2001, 156).

Em seguida, ele toma consciência de sua situação e, como um bravo general farroupilha, aceita a sua morte, entrando na canoa que o espera. A canoa na qual Netto entra é uma alegoria para a morte, visto que desde o começo do romance é feita referência à embarcação:

Aproximou-se da canoa pisando vagaroso a areia macia, já sem pressentimentos, sem cautela, sem olhar para o Vulto, sentindo a mordida fria do ar, dominando o narcisismo desatento, recuperando com satisfação a tolerância, a paternalidade, sentindo-se sagaz e dissimuladamente majestoso. Olhou a praia deserta. (Agora, o vento estava a favor.)

Netto empurrou a canoa e saltou para dentro dela (Ruas: 2001, 157).

Na verdade, esta canoa percorre todo o romance, até que no final ela tem um maior destaque, pelo fato de Netto ter que atravessar o rio e esta travessia representar a sua morte; a canoa tem como remador um “Vulto”, o qual não se manifesta em momento algum,

e que é a referência à figura do ceifador, conhecido por usar uma longa capa preta com capuz e carregar uma gadanha com a qual “ceifava” as vidas. O autor dá subsídios para se fazer esta relação quando Netto tem a primeira visão deste canoeiro; esta personalidade criada dentro da obra é inspirada em duas figuras mitológicas (ceifador e embarcação de Caronte), e sucintamente tem-se uma descrição deste:

Era uma canoa de madeira, comprida e estreita. Encostou na praia a alguns metros deles. O canoeiro saltou para a margem. Netto não viu seu rosto. A capa negra arrastava no chão. O canoeiro ficou parado, silencioso (Ruas: 2001, 155).

Principalmente quando o autor faz referência à “capa negra” que “arrastava no chão”, é inevitável a relação com o ceifador e a embarcação de Caronte e o fato deste canoeiro ter vindo exclusivamente para buscar Netto, o que só confirma a sua função naquele momento: levar (ceifar) a vida do general farroupilha.

Já que Ruas faz referência em sua obra à embarcação de Caronte e ao ceifador, é necessária uma pequena exposição da representação destas figuras. A embarcação de Caronte originou-se na mitologia grega e é representada pela figura de um homem velho e forte com um remo e sua embarcação, sendo a sua função atravessar as almas dos mortos para o outro lado do rio Aqueronte; Caronte também é conhecido como Barqueiro dos Mortos ou Barqueiro dos Infernos. Já o ceifador, cuja imagem corresponde geralmente a uma caveira com uma foice na mão e vestido com uma capa preta e capuz, é originado também da mitologia grega; sua foice, instrumento usado pelo Deus da colheita – Cronos – foi utilizada

por este para castrar seu pai, o Deus Urano, o que acabou fazendo com que este conjunto – caveira, capa preta e foice –, sempre que citado, imediatamente remeta à figura da morte.

Considerações finais

O discurso historiográfico é o grande responsável pela criação da personalidade histórica do general Antônio de Souza Netto, pois é através da leitura das mais diversas obras que constituem tal discurso que a imagem de um bravo general, destemido, valente e honesto, nos é apresentada. A isto está atrelada a questão da mitificação do general, que foi criada ao longo de muitos anos e mesmo alguns historiadores mais atuais ainda trazem em suas obras um Netto totalmente cercado de adjetivos enaltecedores.

A mitificação empreendida no Rio Grande do Sul em torno do tema das guerras e de seus respectivos heróis originou inclusive uma data comemorativa, o 20 de Setembro, também denominado de “Dia do Gaúcho”, feriado estadual em que os municípios sul-rio-grandenses fazem desfiles comemorativos para festejar o orgulho do povo gaúcho. Na verdade, neste dia, no ano de 1835, foi quando os farroupilhas conseguiram invadir a cidade de Porto Alegre, destituindo do poder o presidente da então Província, Fernandes Braga, e efetivando, assim, a Revolução Farroupilha. Ainda existe uma visão da grande maioria dos gaúchos de que os farroupilhas lutaram por um Rio Grande do Sul melhor, sem nenhum interesse político ou financeiro. Como aqueles bravos guerreiros nada temiam, pegando em armas e lutando pelo seu estado, todos os farroupilhas são ícones de bravura e lealdade, mesmo ainda na atualidade.

A literatura tem um papel bastante importante neste aspecto, pois ela possibilita outra visão ao leitor, sobre a Guerra dos Farrapos e sobre o general farroupilha, podendo ser notado no livro de Ruas um Netto receoso, sentimental e muito reflexivo. Sem a preocupação em expor fatos reais, a literatura vem ganhando um espaço bastante significativo através dos romances históricos junto aos estudos de história. Atualmente, os historiadores com um pensamento não focado somente na busca pelos fatos reais têm visto na literatura um auxílio para os seus estudos e uma fonte de pesquisa possível de ser utilizada, não a vendo mais como uma inimiga, mas como uma aliada na busca pelo conhecimento e no desenvolvimento de estudos significativos para ambas as áreas.

Por fim, cabem algumas considerações sobre *Netto perde sua alma* e as caracterizações do novo romance histórico. Enquadrando-se a obra de Tabajara Ruas como um novo romance histórico, é preciso apontar algumas das características principais que o fazem pertencer a tal categoria. Primeiramente, a personagem principal apresentada de modo dessacralizado, pois temos no Netto romanesco um general por vezes melancólico e receoso, e não apenas bravo e guerreiro, como nos discursos historiográficos. Isto faz com que o Netto construído pelos recursos da ficcionalidade não seja igual ao Netto que a historiografia erigiu. Outra característica essencial nesta obra para a sua caracterização enquanto novo romance histórico é a quebra da linearidade espaço-temporal, pois temos a personagem de Netto, durante toda a narrativa, no mesmo espaço, na cama do hospital de Corrientes, mas mesmo assim a obra se desloca para tempos anteriores àquele momento, quando se tem acesso a algumas informações da vida e das batalhas do general farroupilha.

A questão da metaficção historiográfica, conceito apresentado por Linda Hutcheon, é também outro recurso que os novos romances históricos têm por característica e está presente nesta obra. Por exemplo: no prólogo, o autor já avisa ao seu leitor que a obra se trata de uma ficção sobre o general Netto. Desta forma, fica antecipado que naquela obra o autor não tem nenhum compromisso com a realidade retratada pela história, pois será utilizada a figura do general para escrever uma obra ficcional.

Vários são os estudiosos que utilizam o conceito apresentado por Hutcheon, a fim de embasarem seus estudos em torno das questões teóricas quanto à relação entre história e literatura, como Rogério Puga, na sua obra *O essencial sobre o romance histórico*, em que o autor português apresenta a metaficção historiográfica como sendo o fator que visa a “chamar a atenção para o carácter primordialmente ficcional do romance histórico” (Puga: 2006, 69). Neste sentido, pode-se considerar que a metaficção tem, como uma das principais características, apontar para a intencionalidade ficcional do autor na escrita de determinada obra, sem pretensão alguma de descrever fatos reais; a preocupação do romancista, portanto, é apenas manter a verossimilhança dentro da obra que elabora.

No caso do general farroupilha, a história, em seus discursos oficiais, não expõe um general com receio diante dos horrores da guerra, fato que a obra literária expõe, pois não tem compromisso com a realidade exterior à obra, fazendo com que *Netto perde sua alma* seja caracterizado como novo romance histórico, visto que rompe com aspectos e perspectivas que norteiam o romance histórico tradicional; e a metaficção é um grande artifício a favor do romancista, pois ela permite que haja o respeito à verossimilhança da obra e o autor tem total liberdade de criar em cima de fatos e personalidades históricos.

Ao encerrar esta análise, ainda trazer Linda Hutcheon à tona é pertinente, à medida que ela aponta para uma comparação na qual se expõe que tanto a ficção como a história são sistemas culturais de signos, construções ideológicas cuja ideologia inclui sua aparência de autônomas e autossuficientes (Hutcheon: 1991, 149), ou seja, ambas, apesar de diversas aproximações e distanciamentos, funcionam com independência em seus discursos.

Referências

- ALVES, Francisco das Neves. *Revolução Farroupilha: estudos históricos*. Rio Grande: Ed. da FURG, 2004.
- ARISTÓTELES apud BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1999.
- CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- FREITAS, Maria Tereza de. *Literatura e história: o romance revolucionário de André Malraux*. São Paulo: Atual, 1986.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1989.
- NEVES, Décio Vignoli das. *Vultos do Rio Grande: da cidade e do município*. Primeiro Tomo. Santa Maria: Pallotti, 1981.
- PORTO ALEGRE, Aquiles. *Homens ilustres do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: ERUS, 1981.
- PUGA, Rogério Miguel. *O essencial sobre o romance histórico*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo III. Campinas: Papyrus, 1997.
- RUAS, Tabajara. *Netto perde sua alma*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
<<http://lendasdobardo.blogspot.com/2007/02/morte-o-ceifador-das-mil-faces.html>>. Acesso em: 14 jan. 2011.

Literatura em claro-escuro: as narrativas curtas de Ricardo Lísias

Júlio Valle*

Embora o escritor Ricardo Lísias esteja se dedicando com maior assiduidade às narrativas longas – suas últimas publicações, *O livro dos mandarins* (2009) e *O céu dos suicidas* (2012), são ambos romances de maior fôlego –, a fase anterior de sua atividade ficcional caracteriza-se pela produção de narrativas curtas – contos e, especialmente, novelas. É desse primeiro conjunto de textos – *Cobertor de estrelas* (1999), *Duas praças* e *Anna O. e outras novelas* (respectivamente, 2006 e 2007) – que trataremos aqui, tentando sistematizar, nesse *corpus*, uma série de traços recorrentes, muitos bem identificados por Leyla Perrone-Moisés no posfácio à última das obras. Todos eles, de certo modo, reúnem-se sob uma mesma lei geral desse universo ficcional: nele, o leitor, mesmo prazerosamente, consegue mover-se apenas às apalpadelas, guiando-se de forma mais ou menos precária pelas zonas de claro-escuro formadas pelo texto.

Quem porventura ainda não tenha lido a obra de Ricardo Lísias pode ser induzido pelo parágrafo acima a uma falsa impressão de hermetismo. Nada mais enganoso. Um dos traços recorrentes da ficção de Lísias é a sua comunicabilidade imediata com o leitor. A sua linguagem é direta, fluente, coloquial. A frase, curta,

* Doutor em Literatura Brasileira pela Unicamp, atualmente lecionando no ensino médio.

irmana-se à pequena extensão dos capítulos, imprimindo um ágil ritmo de leitura. A tudo isso, some-se um agudo senso de suspense – e estará configurada, também falsamente, a imagem de uma obra cuja fluência pode parecer quase complacente com o leitor médio.

Como, nessa prosa o mais das vezes simples e direta, aparentemente límpida – embora nem sempre, como veremos adiante –, dar à luz, sem perder a coerência, um universo turvo? E com que propósitos e efeitos investir nesse contraste? Um bom ponto de partida para a questão reside numa peça-chave dessa dinâmica: os personagens. De fato, como bem assinalou Leyla Perrone-Moisés, estamos diante de seres “encurralados e enlouquecidos”, situação que os irmana, malgrado as variações de sexo e classe social. E a galeria de perturbados é vasta. A moradora de rua, Maria, de “Corpo” e *Duas praças* (o primeiro parece ter sido o protótipo da posterior realização romanesca) e a professora universitária de “Dos nervos” reagem à sua inaptidão ao mundo com operações patológicas de fuga, no fundo, semelhantes. O tradutor de “Diário de viagem”, de gosto tão requintado e racional (“Um dos meus principais *hobbies*, além do jogo de xadrez, é o estudo das línguas” (Lísias: 2007, 61), declara logo no início do relato), irá, no capítulo nove, perpetrar uma inacreditável tradução do português para o português, naturalmente desastrada, com base numa aparentemente sólida e serena bagagem de lógica linguística. O excesso de cálculo, enfim, redundando em desrazão. O encapuzado da novela de abertura de *Anna O. e outras novelas* também dramatiza uma progressiva derrocada da sanidade mental, no que é acompanhado pelo psiquiatra do texto que dá título ao livro.

Ora, o comprometimento emocional desses personagens – que está na raiz do seu comprometimento intelectual e mesmo

cognitivo – espalha-se por vários níveis da composição narrativa da ficção de Lísias, interpondo uma densa camada de névoa entre o texto e o leitor. Isso se dá porque, apesar da fluidez estilística e da ágil dinâmica estrutural, o narrador dessas histórias, quando não é o próprio perturbado, é uma terceira pessoa muito aderente à perspectiva doentia do protagonista, oferecendo-nos um painel narrativo bastante rente àquele desvario de base (é o caso, por exemplo, do narrador dos capítulos dedicados a Maria, em *Duas praças* e “Corpo”, e do psiquiatra de “Anna O.”). Não há nenhum interesse, por parte de Lísias, em remover essa zona de cegueira da vista do leitor, em favor de uma segura base factual. Aliás, registre-se em tempo: essa zona de cegueira começa já a partir da recorrente ausência de nomes das personagens. Quando eles existem, ou são resolutamente comuns, como “Maria”, o que não deixa de ser um modo de não nomear (no sentido de distinguir), ou são reduzidos a migalhas – como o M. E. de “Anna O.” e os russos Ki e Ka de “Dois nervos”. A esse respeito, será instrutivo referir que, entre os títulos cogitados para o livro de estreia de Ricardo, *Cobertor de estrelas*, figurava um significativo *Sobrenome Rua*, cujo poder de síntese dispensa comentários. O conhecimento parcial do personagem, enfim, começa já a partir da mais básica definição de identidade. Nesse contexto, o caminho é remover, por si mesmo, o que deve ser removido para a leitura prosseguir com êxito e conformar-se com o resíduo irremovível remanescente dessas perspectivas comprometidas.

Tal composição dos personagens determina, também, o comprometimento da clareza de outras categorias narrativas, além do foco, como já ficou expresso. Submetidos à ótica desses seres “encurralados e enlouquecidos”, espaço e tempo por vezes também se

esfumam. É o que ocorre, com maior clareza, em “Capuz” e “Corpo”. Mas terá razão quem objetar que essa indeterminação está longe de ser generalizada. Parte de “Dos nervos” está claramente adstrita à partida de xadrez desenrolada em Moscou, nos anos da Perestroika; “Diário de viagem” descreve um itinerário aparentemente confiável da Holanda a Portugal. Por isso, a questão da relativa indefinição do espaço-tempo na ficção de Ricardo Lísias ficará mais bem desenvolvida se nos ativermos menos a uma indeterminação pura, como em Kafka, e mais a um *descentramento* narrativo, produto do uso cada vez mais frequente de enredos paralelos no corpo de uma mesma história. É o caso de *Duas praças*, “Corpo” e “Dos nervos”.

Neste último, ao lado do já citado enxadrista russo disputando, em 1991– ano da criação da Comunidade dos Estados Independentes (CEI) –, uma partida histórica em Moscou, há o relato precário em primeira pessoa da professora universitária especialista em Vieira, possivelmente no Brasil, sem determinação temporal mais clara. O movimento do leitor é inevitável: o que uma história tem a ver com a outra? Mais adstrita aos nossos propósitos imediatos, o que a Moscou da Perestroika ilumina o hipotético Brasil do século XX? A pergunta aponta para a necessidade de criar sentido por via da unidade, tão francamente abalada pela abrupta bifurcação narrativa. Aponta, enfim, para a necessidade de saber não o que está aqui ou lá, mas em ambos – ou seja, de descobrir aquilo que, de certo modo, suprime a peculiaridade de um dado espaço-tempo, por certo não gratuitamente posto em relação com outro, diverso. É como se, mais do que o lugar, uno e bem definido, valesse o *entrelugar*, permitindo-nos revisitare a metáfora cunhada, com outros objetivos, por Silviano Santiago em famoso ensaio publicado no livro *Uma literatura nos trópicos*.

Estamos muitas vezes diante de uma percepção de mundo propícia ao alheamento total. Esses seres para os quais a fuga psicológica constitui uma possibilidade de sobrevivência – e que contaminam o narrado com o recurso de exceção – poderiam acabar estendendo o círculo de giz que delimita o mundo de cá, suportável, e o de lá, irrespirável, ao próprio relato. Se assim fosse, o muro estendido entre uma e outra dimensão restringiria o leitor à pura interioridade do protagonista, transformando-o em participante dessa forma de autismo. Dentro, porém, do claro-escuro típico das narrativas de Lísias, isso nunca chega a acontecer. Primeiro, por causa da linguagem. Mesmo quando despedaçada pela ansiedade nervosa do protagonista – e esse despedaçamento sintático já é um dos traços distintivos da sua obra –, ela nunca abdica da pretensão de inteligibilidade. Essa redução ao mínimo, como bem assinalou Leyla Perrone-Moisés, ao invés de obscurecer o discurso, aponta em geral para a sua obviedade, que chega mesmo a dispensar a completude sintática (2007, 201).

Não é a linguagem, contudo, a única responsável por impedir a extensão daquele autismo à compreensão do leitor, mas sobretudo a recusa, por parte do escritor, em tomar a perturbação das personagens em termos estritamente psicológicos, desvinculando-a da sua dimensão político-social. Por isso, mesmo testemunhando de perto o círculo de giz riscado por eles, nunca chegamos a perder o contato com o “mundo-jornal”. Aliás, mergulhamos numa zona insuspeitada desse mundo, que só pode ser provida pela ficção: a fase final de Pinochet, a morte de Salazar, o ativismo das mães da Praça de Mayo, a tortura policial e a agressão aos moradores de rua participam ativamente daquele universo intramuros, deixando a nu a precariedade do artifício psicológico de fuga.

Em termos literários mais amplos, o procedimento aponta para a distância da ficção de Ricardo Lísias em relação ao neonaturalismo de parte da literatura brasileira contemporânea, dentre cujos expoentes estão *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, e *Capão Pecado*, de Ferréz. Como o rótulo poderá, talvez, despertar críticas, será o caso de estender-se um pouco nas justificativas de sua aplicação nesse contexto. Para isso, recorramos a uma conceituação proposta por Alfredo Bosi.

No artigo “Os estudos literários na era dos extremos”, o crítico identifica, na literatura brasileira contemporânea, a vigência de duas correntes opostas. A primeira seria a do *hipermimetismo*, espécie de “literatura-de-apelo, já que se trata de uma concepção de escrita como imediação, documento bruto ou entretenimento passageiro” (1999, 110); a segunda, seu contrário, a da *hipermediação* (“maneirismo pós-moderno feito de pastiche e paródia, glosa e colagem, em suma, refacção programada de estilos pretéritos ou ainda persistentes” (p. 112)). Aparentemente, pois, uma possível alternativa ao termo *neonaturalismo* seria *hipermimetismo*. Porém, insiste-se aqui no uso da primeira expressão por duas razões.

Em primeiro lugar, porque o crítico não fornece um único exemplo de livro ou autor representante da corrente hipermetimética. Aliás, é sintomático que, no debate sobre crítica de intervenção e literatura contemporânea transcrito no terceiro número da revista *Rodapé* (dele participaram Iná Camargo Costa, José Antonio Pasta Jr., Paulo Arantes e Roberto Schwarz, sob a mediação de Iumna Maria Simon), uma das perguntas do questionário, previamente submetido aos debatedores, refira-se ao conceito de Bosi nestes termos: “Seria lícito empregar tal noção para descrever e avaliar a obra de prosadores como Paulo Lins, Ferréz, Marçal Aquino,

Fernando Bonassi, ou mesmo aqueles escritores mais dedicados ao relato das mazelas e taras da classe média (Marcelo Mirisola, André Sant’Anna)?” (2004, 14). Como se vê, o conceito, tal como está, corre o risco de perder aplicabilidade, dada a carência de maior especificidade teórica e de escopo.

Em segundo lugar, adota-se aqui o termo *neonaturalismo* porque o pressuposto de uma literatura sem mediação parece, por si só, discutível. O que seria exatamente isso? Ou, mais decisivamente, até que ponto isso seria possível? No que tal tendência contemporânea diferiria, por exemplo, do gosto modernista pelo flagrante, também motivado por um senso imagético simpático à imediaticidade? Mais amplamente, pode-se ainda perguntar: não haveria nada entre uma e outra polaridade, reduzindo-se assim a literatura à mera condição de reflexo de uma presumida “era dos extremos”?

Por tudo isso, este artigo insiste no termo *neonaturalismo*, com o qual se pretende ressaltar, tão somente, nas obras citadas, uma certa combinação de registro documental e crueza descritiva afins ao movimento do século XIX. E a ficção de Lísias, nesse nível, testemunha um sensível distanciamento em relação a essa corrente. Não apenas pelo espectro mais amplo e indiviso de categorias narrativas como espaço, tempo e personagens, mas também pela recusa em *registrar* os acontecimentos na referida acepção documental forte. O excesso de luz neonaturalista pouco se ajusta ao claro-escuro de sua ficção.

Esse distanciamento traz consigo uma consequência ideológica marcante, capaz de distinguir ainda mais a obra de Ricardo Lísias do filão neonaturalista. Nesse último, a denúncia dos podres sociais tende a sugerir a necessidade de ação em larga escala, so-

bretudo na órbita dos governos. O tráfico e a criminalidade na periferia são tomados, antes de mais nada, como aleijões decorrentes de anos e anos de descaso governamental, o que muito coerentemente, a partir dessa renúncia indevida, confere espaço à criação de Estados paralelos. Vigora, portanto, uma divisão clara entre os raios de ação individual e pública, com a ênfase muito acentuada recaindo sobre a segunda. Não obstante o tremendo mal-estar com que se desenvolve a leitura de títulos como *Cidade de Deus* e, sobretudo, *Capão Pecado* (produto, talvez, da originalidade do olhar de Ferréz, decorrente de um manejo de linguagem tão conatural àquele universo familiar ao escritor), o desconforto produzido pela ficção de Lísias tende a ser ainda maior. Aqui, os pequenos pecados do dia a dia cobram remissão em larga escala, atingindo em cheio o *hypocrite lecteur*. Não por acaso cumprem papel decisivo na sua obra as omissões das personagens. O psiquiatra de “Anna O.” sucumbe à pressão para atestar a insanidade de um ex-ditador sanguinário, colaborando para a sua impunidade. O porteiro de *Dois praças* testemunha dois atos de extrema violência e se cala para não pôr em risco o enxoval de casamento da filha.

Mas, no mesmo livro, há exemplo melhor e mais incisivo na figura de Bocage, professor universitário e chefe do Departamento de Espanhol, com o qual o narrador, em sua busca pelo paradeiro de Marita, é obrigado a tratar. O homem, de grande verve satírica e maledicente – donde o seu compreensível apelido –, vive a boicotar a busca do pós-graduando, ao mesmo tempo em que se diverte ridicularizando a mentalidade do orientador do rapaz, a seu ver colonizado pelo imperialismo norte-americano. Ou seja: Bocage concebe a ação política em larga escala, donde o seu desprezo pelas demandas concretas do jovem universitário.

A caracterização é rica não apenas porque ilustra a oposição em foco, mas também porque pode ser entendida como uma questão de geração (de um lado, o homem formado num ambiente de ideologias político-partidárias fortes; de outro, o jovem saído de uma época de crise dessas mesmas grandes linhagens). O tópico, a propósito, está na ordem do dia, como sugerem as considerações de Edward Said, fiando-se em Pierre Bourdieu, acerca da urgência contemporânea por um “intelectual coletivo” em vez do antigo “mestre-pensador”, cuja condição de “porta-voz autorizado de um grupo ou uma instituição” (2003, 37) parece ruir a olhos vistos. Bocage, nesse sentido, é um intelectual da velha guarda, para quem ainda vigoram ideias mestras cuja eficácia incontestável sufoca o empenho individual.

Além do dado geracional, o personagem ilustra, ainda, a questão da abstração da realidade – e do sofrimento – decorrente de uma introjeção dos vícios de pensamento da academia – aliás, uma das vítimas preferenciais da ficção de Ricardo. A política, nesse âmbito, reduz-se a mera teorização inconsequente, a um pensamento no fundo quase ornamental, desvinculado da práxis.

Nada mais natural, nesse sentido, do que um olhar atento ao corpo, como bem observa Leyla Perrone-Moisés. A ficção de Lísias, concreta no tocante à origem (os peditórios cotidianos) e à consequência dos atos políticos, dedica especial atenção à realidade psicológico-sensorial do sofrimento. Para fugir do frio, Maria imagina-se sem os membros. Para simular um funcionamento orgânico normal, o encapuzado impõe-se uma série de rotinas de forma a ludibriar a mente e o corpo. A política não tem existência meramente verbal, mas se corporifica fisiologicamente. O “entrelaçamento de dra-

mas individuais com questões de geopolítica” (2007, 199), identificado pela mesma ensaísta, também se ajusta a essa ótica atenta ao palpável, na medida em que conjuga espaço doméstico e mundo-jornal, como fica claro em “Diário de viagem” e “Anna O.”.

Deixemos, entretanto, as implicações ideológicas da literatura de Lísias, para voltarmos àquela peculiar dialética do claro-escuro. Já vimos o quanto de luz e sombra é despejado sobre o leitor – e o quanto dessa sombra decorre de uma cegueira psicológica defensiva das personagens. Porém, para surpreender o fenômeno em mais um de seus níveis de complexidade, restará ainda registrar quão frequente e importante é, nessa obra, o estatuto da procura.

A ausência – sintomaticamente, quase sempre insolúvel – é parte da incompletude fundamental da vida desses seres, em notável diálogo expressivo com a engrenagem estrutural de fundo. O pós-graduando de *Duas praças* sai no rastro de Marita – e fica a ver navios. O tradutor de “Diário de viagem” encontra, no fim, o túmulo do pai – apenas presumido, como quase tudo em Lísias... Mas falha na busca do – também presumido – mendigo brasileiro, alçada à busca subsidiária da busca principal, num bom exemplo do prestígio desse *topos*. Em “Capuz” e “Dos nervos”, a busca dá-se em nível inconsciente, o que só acentua a urgência da procura. No primeiro texto, o encapuzado busca pelo semelhante; no segundo, a professora anseia pela figura viril capaz de preenchê-la sexualmente. Em ambos os casos, a procura é irrevogavelmente frustrada, dado o débil e precário encontro simulado pelos recursos psicológicos de exceção. Essa conjugação de procura, espera e frustração, na obra de um inveterado leitor de Beckett, evoca, de maneira oblíqua, o espírito do autor irlandês. Todos eles, de algum modo, ficam esperando o seu Godot...

Ficou dito, linhas atrás, sem contudo receber o merecido relevo, que essa ausência se enquadra na estrutura de alguns dos textos de Lísias, sobretudo aqueles nos quais se dá uma bifurcação narrativa. Como é fácil deduzir, o tema da ausência condiz com uma estrutura, enfim, tendente ao vazio, dada a falta de conexão clara entre uma e outra história, no entanto partes de uma mesma novela. Essa situação aponta, com menor evidência, para uma estrutura em claro-escuro. Uma história ilumina a outra, dado o já mencionado impulso de criar unidade significativa, por parte do leitor, selecionando elementos e colocando, por si próprio, a primeira em função da segunda, e vice-versa. Mas essa iluminação, como sempre, é muito relativa, porque a independência temático-espaco-temporal de cada uma delas, associada à ausência de uma ponte alegórica explícita dispensada a sintetizá-las num todo homogêneo, cria o eclipse de uma pela outra.

Para se ter uma dimensão da radicalidade do processo, talvez seja instrutivo compará-lo ao verificado na obra de outro escritor contemporâneo brasileiro, na qual, até certo ponto, dá-se algo de semelhante. Refiro-me a Bernardo Carvalho. Também ele, um comentador do rastro, da procura. Dois de seus mais interessantes livros, *Nove noites* e *Mongólia* (2002 e 2003), versam sobre a busca, respectivamente, de uma verdade e de um desaparecido. Também ele, um praticante de linhas narrativas paralelas.

Em termos gerais, portanto, o mesmo jogo entre tema e estrutura pode caracterizar pelo menos parte da obra de Carvalho. Mas nela será muito mais adequado falar-se em multiplicidade de enfoque, ao passo que, na de Lísias, temos mesmo uma multiplicidade narrativa. No primeiro caso, vigoram relatos diversos, vinculados claramente, contudo, ao mesmo todo; no segundo,

apresentam-se relatos diversos cujo vínculo a um mesmo todo é, no máximo, um impulso do leitor e, portanto, apenas uma virtualidade textual.

Uma ideia mais concreta da diferença pode advir da novela *Duas praças*: podemos lê-la à Bernardo Carvalho, ou seja, interpretando os dois blocos narrativos – o do pós-graduando e o sobre Maria, em terceira pessoa – como perspectivas diversas de um mesmo todo: a busca por Marita, cujo desvio mental a teria abandonado à própria sorte pelas ruas da metrópole, agora como Maria. Mas nada impede que leiamos cada narrativa independentemente, Maria como Maria, Marita como Marita. Em outras palavras: a multiplicidade narrativa pode comportar uma leitura como multiplicidade de enfoque – revogando-se, porém, o caminho inverso. Nesse sentido, o processo de Lísias é mais radical, mais aberto e, como em vários outros aspectos, claro-escuro.

Essa dinâmica pode se espalhar para a constituição dos narradores. Assim, em “Dos nervos”, a lucidez do enxadrista, vazada numa terceira pessoa igualmente lúcida, opõe-se à obscuridade da acadêmica (ironia em si mesma significativa). *Duas praças* põe lado a lado a clareza do jovem pós-graduando e um narrador-onisciente aderido às confusões patológicas de Maria. Em outros casos, a dissociação dá-se no interior de um único protagonista, por vezes também narrador. É ver, por exemplo, o caso do tradutor de “Diário de viagem”, cujo excesso de cálculo é um convite à desrazão. Ou mesmo, recuando para o livro de estreia de Lísias, *Cobertor de estrelas*, no qual as limitações da visão infantil, agravadas pelo analfabetismo contra o qual luta o garoto, sem muito sucesso, são ordenadas narrativamente por um narrador-onisciente, que lhes dá materialidade e inteligibilidade discursivas. Visto em retrospecto,

o procedimento parece quase um embrião da posterior multiplicidade narrativa da ficção de Ricardo Lísias.

O recurso, aliás, não tem nada de novo. Já Graciliano Ramos, com *Vidas secas*, publicado em 1938, valera-se de artifício semelhante, com o qual reagia às críticas de inverossimilhança no romance *São Bernardo*, em que a desenvoltura do narrador-personagem contradizia francamente a sua alegada imperícia e ignorância linguísticas. *Vidas secas*, a propósito, ilumina outros aspectos sobre o nosso autor. Lúcia Miguel Pereira notava, já no mesmo ano da publicação do livro, a situação ímpar do romance na literatura brasileira, por conferir complexidade psicológica inédita a seres até então relegados a meras caricaturas sociológicas (apud Candido: 1999, 102-108). Com isso, já a partir do final dos anos 1930, emaranhavam-se as conceituações tão enganosamente opostas de *romance social* e *romance psicológico*, que não obstante perduram até os dias de hoje, seja sob idênticos ou variados rótulos, seja operando subterraneamente como um direcionamento interpretativo apriorístico. Ora, depois dessas considerações sobre a obra de Lísias, naturalmente se deduz como pode ser frustrante insistir numa aplicação ortodoxa de tais categorias.

Outras fronteiras de prestígio crítico também se esfumam nesse contexto. O que dizer da oposição “popular X sofisticado”, numa obra que tão claramente se abre para o leitor quanto se fecha em outros níveis? Muito disso tudo passa por sua convicção clara quanto à relevância da função social da literatura, sobretudo no tocante ao seu poder de denúncia e resistência, o que pressupõe atenção à comunicabilidade. Entretanto, como já ficou registrado, parte dessa função social reside precisamente em se negar a tomar a literatura como mero entretenimento, donde os numerosos vazios e as estocadas desferidas contra a boa consciência do leitor.

Em tempo: o que dizer de outra oposição célebre, “nacional X estrangeiro”, esta uma franca herança modernista? Dadas as peculiaridades temático-estruturais da obra até o momento, tais fronteiras, se não chegam a perder pertinência, perdem ao menos muito de sua solidez referencial.

Discutir as implicações de qualquer uma dessas questões é tema para no mínimo outro artigo, e longo. Foge, portanto, ao escopo deste texto. Mas delinear os contornos do problema, além de indicar um possível desenvolvimento das ideias aqui propostas (e uma das atribuições da crítica, menos do que fechar questão, é saber passar adiante o bastão), aponta para a força inovadora da ficção de Lísias e para a necessidade de lê-la fugindo à caducidade analítica.

Robert Cumming definiu o claro-escuro como “efeitos de luz e sombra numa pintura, em particular quando estas formam um contraste dramático” (1998, 100). Transportar a definição para os domínios da literatura exige cuidado. Mas, tendo-se em vista o recorte e a análise norteadores deste texto, ela pode embasar uma boa metáfora da dinâmica própria da obra. Nela, à clareza e agilidade estilístico-estrutural corresponde um obscurecimento perceptual de base no nível das personagens e do narrador, extensível à própria dimensão espaço-temporal. Em contrapartida, há a recusa em tomar o autismo dessas personagens como cerramento e ciframento narrativos, conciliando-o, enfim, com o que se poderia chamar “mundo-jornal”, escancarado à vista de todos. Em nível mais especificamente estrutural, a multiplicidade narrativa cria um movimento recíproco, entre uma e outra história, de iluminação e eclipse, num jogo em que presença e ausência, portanto, bem se ajustam a uma ficção que tem dentre os seus motivos-chave o da

procura – em geral frustrada e, assim, tendente ao vazio. Em variados aspectos, portanto, ela encena precisamente um “contraste dramático” entre zonas de claro e escuro, cujas engrenagens agem expressivamente de modo eficaz, mantendo com rigor e constância, a par da tensão temática, a estrutural. Essa cenografia discreta e coesa explica, pelo menos em parte, o seu grande interesse e importância no panorama da literatura brasileira contemporânea.

Referências

- ARANTES, Paulo; COSTA, Iná Camargo; PASTA JR., José Antonio; SCHWARZ, Roberto; SIMON, Iumna Maria. “Crítica de intervenção”. *Rodapé*. São Paulo: Nankin, nº 3, 2004, pp. 11-33.
- BOSI, Alfredo. “Os estudos literários na era dos extremos”. In: AGUIAR, Flávio (org.). *Antonio Candido: pensamento e militância*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo: Humanitas/FFLCH/ USP, 1999, pp. 108-15.
- CANDIDO, Antonio. “50 anos de *Vidas secas*”. In: *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, pp. 102-8.
- CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CUMMING, Robert. *Para entender a arte*. São Paulo: Ática, 1998.
- FERRÉZ. *Capão Pecado*. São Paulo: Labortexto, 2000.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- LÍSIAS, Ricardo. *Cobertor de estrelas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *Duas praças*. São Paulo: Globo, 2006.
- _____. *Anna O. e outras novelas*. São Paulo: Globo, 2007.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Posfácio”. In: LÍSIAS, Ricardo. *Anna O. e outras novelas*. São Paulo: Globo, 2007, pp. 195-205.
- SAID, Edward. “O papel público de escritores e intelectuais”. In: *Cultura e política*. Tradução de Luiz Bernardo Pericás. São Paulo: Boitempo, 2003, pp. 29-41.

Cartografias do desejo: *Engano geográfico*, de Marília Garcia

Victor Heringer*

“Eso era ser hombre, no ya un cuerpo y un alma, sino esa totalidad inseparable, ese encuentro incesante con las carencias, con todo lo que le habían robado al poeta, la nostalgia vehemente de un territorio donde la vida pudiera balbucese desde otras brújulas y otros nombres”.

Cortázar

Tratar do contemporâneo, sobretudo em matéria de poesia, é tarefa que esconde mais perigos do que se pode supor à primeira vista. Construção móvel e cambiante, o contemporâneo escapa às mais valentes tentativas de sistematização (ambição que o século XX parece ter descartado como veleidade ou quixotismo) ou mesmo de mínima coesão. Basta-nos pensar no mundo *líquido* descrito por Zygmunt Bauman para termos ideia da imprecisão com que nos defrontamos no atual momento histórico. O mal-estar e a angústia do chamado pós-moderno, segundo o sociólogo polonês, resultariam “do gênero de sociedade que oferece cada vez mais liberdade individual ao preço de cada vez menos segurança” (1998, 156). Liberdade tamanha ao ponto de dar ensejo a um corpo de pensamento ine-

* Mestrando em Teoria Literária (UFRJ).

xato desde o nome (no qual o prefixo “pós” negaria a possibilidade mesma de se fixar um “momento histórico”). Sua maior contribuição à crítica é a compreensão da impossibilidade de uma afirmativa que não contenha sua própria negação, o que advém da percepção de que a “nossa hora é a da desregulamentação” (p. 9). Descontados os exageros e os catastrofismos, o argumento pós-moderno nos acena com a consciência de uma potencialidade: a da criação de sempre-verdes categorias para compreender o mundo. Nos termos de François Lyotard:

Um artista ou escritor pós-moderno está numa situação de um filósofo: o texto que escreve e a obra que apresenta não estão, em princípio, norteadas por regras estabelecidas, e eles não podem sujeitar-se a um determinado julgamento pela aplicação de categorias conhecidas. São essas regras e essas categorias que o texto ou a obra procura. O artista e o escritor, portanto, trabalham sem regras, com o fim de estabelecer as regras do que *terá sido feito* (1998, 133).

Essa constante (re)invenção das regras – e, portanto, de formas de pensamento – a que a obra artística deverá (ou deveria) estar submetida postula um problema metodológico para o pesquisador do contemporâneo. A questão que se impõe é a de como lidar com a virtualidade da obra, isto é, com seu caráter de conjunto de princípios postos em marcha no espaço artístico aliado ao estatuto de pura potência formal do ofício como o entendemos hoje. Em termos simples, se consideramos a arte um conjunto de regras pré-estabelecidas, perigamos ceder a uma mentalidade detetivesca e aplicar métodos com pretensões totalizantes para “iluminar” exter-

namente a obra e, desse modo, impedir que ela se presentifique e fale no seu próprio idioma. Entretanto, se é precisamente o caráter de potência infinita o que parece definir a obra contemporânea, a tarefa do pesquisador se resumiria tão só a expor a existência da potencialidade, sem nunca cumpri-la. Em ambos os casos, a crítica torna-se tautologia. O fracasso em pressentir o idioma e a gramática da obra equivale a emudecer. Apontar repetidamente para a infinitude de possibilidades também. O pesquisador da arte contemporânea está sempre confrontado com o risco de destituí-la (e destituir-se) de sua contemporaneidade.

A saída mais evidente para tal problema seria a utilização de um raso princípio isomórfico, segundo o qual, *grosso modo*, só se poderia falar artisticamente sobre arte. A emulação dos procedimentos estruturais (ou mesmo a criatividade formal), no entanto, não é o suficiente para resolver a questão. As tentativas mais eficazes de crítica criativa ainda se valem de um princípio diferente daquele que anima o trabalho crítico, pois buscam possuir o seu objeto, gozá-lo como linguagem – representá-lo, em suma. Essa tendência textual afasta-se da vocação crítica, que, segundo a já célebre afirmação de Giorgio Agamben, “não consiste em reencontrar o próprio objeto, mas em garantir as condições da sua inacessibilidade” (2007, 11). A saída que escolhemos para este trabalho está afinada com o pensamento do filósofo italiano, para quem a crítica “não representa nem conhece, mas conhece a representação” (p. 13). É nesse terreno intervalar¹ que nos movimentaremos, de modo a

¹ Estamos nos domínios do ensaio, que, de acordo com Luiz Costa Lima, “sem ser absolutamente forma mas pertencente ao que a forma *pré-ocupa*, se singulariza *pelo intervalo em que permanece*. É ele menos um meio por onde circulam ideias do que o meio em que se formulam questões” (2005, 99).

que o livro-poema de Marília Garcia (n. 1979), *Engano geográfico* (7Letras, 2012), possa interferir e, assim esperamos, manifestar-se em seus próprios termos.

A escolha da publicação mais recente de uma autora jovem (*Engano geográfico* foi publicado em janeiro deste ano) tem um significado que vai além da mera apresentação do novo. A opção (porque de opção se trata, visto que a poeta publica desde o início da década passada)² por uma obra contemporaníssima deve-se menos ao impulso de resenhista do que à necessidade de observar os últimos traços de uma cartografia ainda em curso. Tal cartografia não é senão a própria construção da obra,³ processo de (re)criação de regras internas que envolve demarcação de fronteiras, descrição de relevos temáticos, levantamento de estruturas arquitetônicas etc. Seguindo o fio da metáfora, observar essas operações é adivinhar o mapa pelas linhas, desejar atualizar a potência do inacabado e enxergar uma totalidade, o que é evidentemente impossível. Contudo, o desejo ainda existe, e sem ele crítica e arte desapareceriam. É justamente nesse jogo de impossibilidade e desejo que se apoia a afirmação de Agamben de que a crítica se identifica com a arte porque ambas são pura negatividade, “um nada que se autonega” (p. 10). O que se ensaia aqui, portanto, é uma cartografia da cartografia empreendida pela autora.

² Seu livro de estreia, *Encontro às cegas*, foi publicado em 2001. Além deste, a autora também publicou *20 poemas para o seu walkman* (Cosac Naify; 7Letras, 2007).

³ “Obra”, aqui, tem o sentido paleonômico que Fábio Akcelrud Durão propõe, em estudo sobre o conceito de texto em Roland Barthes: “a obra deseja ser ela mesma e a interpretação, por seu turno, tem uma função individualizante. Se por um lado a obra contém em si elementos recorrentes que marcam sua forma, por outro, é tarefa da interpretação configurar o material linguístico em cadeias de relação significante. Em outras palavras, a obra pressupõe e sugere a forma; em contrapartida, ela não seria possível sem o silêncio do antes e do depois, a interrupção do fluxo” (Durão: 2011).

A procura pelo acaso fundamental

Os primeiros versos de *Engano geográfico* são a constatação do engano que dá título ao livro-poema:

é um engano geográfico estar aqui
ele diz que deste lado
do mar você deve chamar limão de lima
é um fato geográfico diz
mas sabe que na verdade fala de um erro de deslocamento
lembra daquela vez
os campos cobertos de neve
enquanto o trem corria na direção contrária?

Esses oito versos iniciais ilustram o procedimento criado (e recriado, como veremos adiante) pela autora para pôr o poema em movimento. A marcha veloz, pontuada somente pelo *enjambement*, corre em direção a uma pergunta, uma solicitação à memória (nos três versos iniciados por “lembra daquela vez”) que vai se repetir, exatamente com as mesmas palavras, nos últimos versos do livro. O recurso à memória, aqui, é o que faz o poema avançar, mas nesse mover-se adiante está inscrito o movimento contrário, como a própria etimologia da palavra “recurso” nos sugere, isto é, no sentido de “possibilidade de voltar”. As idas e voltas a que se submete o poema, entretanto, se dão não de forma linear, mas em volteios. O trajeto do engano geográfico é permeado de direções contrárias, hesitações e deslocamentos a que falta um eixo central, formando, semântica e estruturalmente, a cartografia de um descaminho:

o deslocamento de trem um erro
seguir uma linha para tarbes
seguir uma linha para toulouse
seguir uma linha para perpignan

Para compreender as múltiplas linhas de *Engano geográfico*, faz-se necessário ler o poema como um mapa cujas indicações de caminhos são tantas quantas a estrutura rítmica oferece. Uma leitura superficial já nos bastaria para avistar as reentrâncias dessa estrutura, arquetizada em temas e voltas, recorrências e variações. Inúmeros versos se repetem e se reestruturam ao longo do poema: “barcelona nunca estivera tão ensolarada”, “talvez um acaso fundamental”, “é um engano geográfico estar aqui”, entre outros. Além disso, elementos como os verbos *dicendi*, a exortação à memória (“lembra daquela vez”), a tautologia (o hocquartiano “viviane é viviane”, que se desdobra em “uma montanha é uma montanha”, no steiniano “quatro chapéus é um chapéu é um chapéu” e na construção paralelística de “é um mexicano e é sobre uma lovesong”, “é em belfast e é sobre poltergeist”, “é um álbum e é sobre canais” etc.) são extensamente reutilizados e ressignificados. Como consequência dessa multiplicação elementar, forma-se uma rede de referências semelhantes à de um mapa semovente, símbolo que norteará a construção poética: a busca por um norte há muito perdido.

Os arcos montantes do poema são a memória de uma viagem, retrabalhada no espaço poético, e o diálogo com o poeta francês Emmanuel Hocquard (no 1940), a quem o livro é dedicado textualmente – nos muitos sentidos que o advérbio pode comportar. Os dois arcos, porém, se entrecruzam, pois na memória da viagem

está o diálogo, e o diálogo se dá a partir e em direção à memória, como já vimos nos primeiros versos. Há uma sobreposição de mapas desencaminhados:

os mapas podem se sobrepor
e acontecer de se cruzarem em rímini
[...]
porque se mapas podem se sobrepor
sabe que o tempo não dobra
apenas se vier o acaso fundamental
assim
para nossos espaços se cruzarem
outra vez na vida
e podermos nos reencontrar
é preciso que um acaso fundamental
sobreponha dois mapas (Garcia: 2012, 13).

A multiplicação dos mapas (“um mapa aberto tenta achar as ruas / uma coleção de pessoas com mapas abertos / muitos acasos se multiplicando”), a busca por emendar os enganos de deslocamento e a aparentemente inevitável sobreposição de caminhos e mapas e erros são o caminho interminável e labiríntico do poema. Em seu impulso narrativo, o poema encena a procura do eu-poético por um “centro do mundo”, uma das expressões mais recorrentes (e por isso indeterminada), que, por ser inencontrável, torna-se o foco da angústia que se espalha pelos versos: “assim vai chegar ao centro do mundo” (p. 11); “por que havia escolhido ir ao centro do mundo” (p. 39);

Os mapas podem se sobrepor
Mas não o tempo
Vai descobrir que m. é o centro do mundo (p. 41).

O que foi fazer no centro do mundo se pergunta (p. 43).

Os mapas abertos
O que foi fazer ali
Não acha o centro do mundo (p. 45).

A autora, em sua tese de doutoramento, descrevia uma impressão similar ao tentar mapear e ler a escrita de Emmanuel Hocquard:

Impressão de estar girando ao redor de algo: é esta a poesia que falta, *que está sempre escapando*, recomeçando, se descartando, mas que, contudo, se faz poesia no trajeto, no percurso, no espaço; ela se constitui na resistência e na falta (Santos: 2010, 81).

O grifo nessa citação é da autora. A partir dele, podemos entrar no universo de referências posto em movimento no poema-livro, cuja cartografia tentamos empreender neste ensaio. Como já foi sugerido, porém, os mapas podem se sobrepor, e o de *Engano geográfico* está sobreposto ao da obra de Hocquard. Um exemplo banal, a repetição da expressão “sempre escapando”, já poderia nos encaminhar para tal constatação:

barcelona nunca estivera tão ensolarada
mas é um engano geográfico
uma realidade *sempre escapando* (Garcia: 2012, 45; grifo nosso).

No entanto, como o próprio poema enuncia, “um trem esconde outro trem / uma linha esconde outra linha” (p. 21). Considerando-se que Hocquard usava o termo “linha” em vez de “verso” (Santos: 2010, 83), podemos, a bem do argumento, entender que os versos de Marília Garcia também escondem outros, que os caminhos do *Engano geográfico* ocultam os outros caminhos em direção ao sempre fugidio centro do mundo. A relação com a obra de Hocquard não se limita à encenação no poema de uma impressão de leitura. Aqui, verso engendra verso. O verso/linha “barcelona nunca estivera tão ensolarada”, por exemplo, desloca-nos ao texto “Dois andares com terraço e vista para o estreito”, de Hocquard:

nunca a andaluzia esteve tão verde quanto neste ano
nunca os corretores tiveram os dentes tão afiados
[...]
a andaluzia nunca esteve tão verde
é uma boa metáfora para começar um poema de amor
e não gosto de metáforas
oh minha camela branca (Hocquard apud Santos: 2010, 114).

O próprio mecanismo de *Engano geográfico*, pelas regras a que o livro-poema escolheu se submeter, assemelha-se ao descrito por Hocquard, a propósito de seu *Teoria das mesas* (1992). Há, no posfácio desse livro, uma curiosa metáfora para a escritura, inspirada no trabalho do arqueólogo Montalban, personagem frequente em sua obra, cujo trabalho, segundo Marília Garcia,

consistia em reunir, no litoral atlântico da costa africana, vestígios de uma antiga loja romana que havia ali, na tentativa de recons-

truir, mesmo que parcialmente, um mural que ficava exposto no estabelecimento. Com este intuito, o arqueólogo juntava os fragmentos coloridos de antigos afrescos e os depositava sobre uma mesa, tentando montar o quebra-cabeça e encontrar a disposição original dos pedaços. Porém, os cacos se revelavam inaptos a tal reconstrução e, pouco a pouco, ele percebia que não era possível remontar a origem (Santos: 2010, 35).

Nas palavras de Hocquard:

Eu trabalho sobre uma mesa. Eu espalho nela uma coleção aleatória de objetos de memória que precisam ser formulados. À medida que vão se elaborando as formulações, as relações lógicas (não causais) podem aparecer. [...] É ali que de repente vemos alguma coisa, que um outro sentido surge, mesmo a propósito de coisas antigas. Neste momento, um enunciado torna-se possível (apud Santos: 2010, 35).

Podemos afirmar, sem temer as angústias da influência, que o diálogo proposto e realizado por Marília Garcia é, como em Hocquard, com os fragmentos de memória; é uma conversa em deslocamento perpétuo e sem centro (temático ou de qualquer outra natureza), o que se relaciona intimamente com os “deslocamentos, passagens, idas e vindas” (Santos: 2010, 20) que a autora identificou na escrita do poeta francês:

O deslocamento na obra de Hocquard se manifesta em diversas instâncias, sejam instâncias temáticas concentradas em assuntos correntes como as viagens, passagens, travessias etc., até instâncias

ligadas à construção de sua linguagem, presentes concretamente na colagem de enunciados, memórias e restos saídos de outros contextos e levados para seus textos, de um lado, e, de outro, no constante trabalho de tradução e abertura para outra língua e outras formas. Pode-se ver aí uma *topologia poética* (pp. 20-1).

A cartografia de *Engano geográfico* pode ser lida como um ato de interpretação ou tradução (a obra de Hocquard lida por Garcia), o que, por sua vez, é um deslocamento e uma abertura. Nesse processo de duplo mapeamento, a poeta se defronta com os fragmentos da memória, com os cacos do texto alheio e os do próprio, e os organiza segundo regras afins às criadas pelo poeta francês. No entanto, não se trata de emulação ou mero tributo. Seguindo a “classificação pragmática” proposta por Leo H. Hoek (2006), as obras de Hocquard e Garcia podem ser abordadas simultaneamente, sem que o aspecto cronológico interfira na recepção. Aplacado o perigo de cairmos na hierarquização, torna-se mais fácil compreender que a relação entre dois textos, por mais que estejam afastados no tempo e no espaço, é menos de apadrinhamento ou influência que de mútua fertilização. Não só o *Engano geográfico* traduz e interpreta a obra de Hocquard, mas também os escritos do poeta francês interpretam e traduzem o *Engano geográfico*. Trata-se, enfim, de uma dupla abertura, de dois (ou mais) mapas sobrepostos.

A sobreposição, entretanto, aponta para uma questão que vai além da afinidade intelectual. A consciência do deslocamento e da errância, paralela à lembrança ainda dolorosa de que “o mundo do sentido”, nas palavras de Georg Lukács, já não é “palpável e abarcável com a vista” há muitos séculos (2000, 29), é o lugar mo-

vediço da poesia, o único de onde ainda pode falar: um palco sem centro. Desse lugar, *locus* pouquíssimo ameno (como a “barcelona” de Marília e a “andaluzia” de Emmanuel), a poesia fala de desejo e deseja falar. Remontar à origem, como o arqueólogo de Hocquard descobriu, já não é possível, e os fragmentos e cacos cada vez mais se multiplicam; “os mapas podem se sobrepor / mas não o tempo” (Garcia: 2012, 41). O que resta à poesia é colocar-se em deslocamento contínuo, numa busca que, ao que tudo indica, só tem sentido na própria procura.

É de desejo, portanto, que se trata, seja ele por um centro, por uma forma poética redentora ou pelo acaso fundamental que enfim sobreponha e conecte todos os mapas e todos os caminhos.

O muffin de blueberry

Pensar o desejo implica considerar, também, o desastre, na acepção que lhe deu Maurice Blanchot ao inventar uma etimologia alternativa para a palavra: “Solitude qui rayonne, vide du ciel”.⁴ Tal desastre de proporções cosmológicas – “o exílio do homem despojado dos astros, seu desterro no caos” (Fagundes: 2009, 18) – estaria relacionado ao desejo, em sua etimologia tradicional: “o ato de desistir das estrelas, de desistir das estrelas, de privar-se de sua orientação” (p. 18), isto é, de tomar as rédeas do próprio destino e, ao mesmo tempo, perder a capacidade de conhecer verdadeiramente o destino. A aproximação com a obra de Marília Garcia se faz evidente: o desterro, o desastre, a errância e os acidentes são fre-

⁴ Devemos a aproximação ao livro de Mônica Genelhu Fagundes, *Desastrada maquinaria do desejo*, que nos oferece também a tradução: “Solidão que irradia, vazio do céu” (2009, 18).

quentes em *Engano geográfico*, e, em contrapartida, há a pungente busca pelo centro, pelo acaso fundamental, pela tradução fiel e pelo certo e irremediável – pelo destino, em suma.

Inscrita nessa ambiguidade, está a própria história do desejo. Desde o pensamento aristotélico, como nos explica Marilena Chauí,

o desejável é o fim imóvel, perfeição, identidade consigo mesmo; o desejo, necessidade da mediação para o que está separado de si e do fim. O que busca a mediação desejante? O imediato, o que não carece de mediação, o Bem, que é, essencialmente, autarquia (1990, 30).

Tal estabilidade, no entanto, figura-se impossível:

Somos desejo natural – é nosso *éthos* sermos desejanter e desejosos como tudo o que existe no mundo sublunar dos quatro elementos –, mas também temos desejos acidentais, sofremos passivamente a contingência, os acidentes de nossas vidas, e, por isso, *somos seres naturalmente submetidos aos acidentes passionais* (p. 32).

Partindo-se desse pressuposto, a modernidade pós-cartesiana, ao instaurar um novo homem (o homem do *cogito*, cujo advento é em grande parte relacionado à perda da homogeneidade que conferia ao mundo a aparência de totalidade), promove também a inversão do mecanismo desejante:

O desejo, sempre o soubemos, esteve enlaçado ao movimento. Entretanto, antigamente, o movimento era desejo; agora, o desejo é

movimento. E o movimento já não é a *kinesis*, não é um processo, mas um estado do corpo [...]. Enquanto o movimento aristotélico e escolástico carecia de uma causa (eficiente, material, formal e final), o movimento moderno é a causa e se mantém a si mesmo indefinidamente em linha reta no espaço homogêneo que lhe oferece a geometria (p. 46).

Chauí conclui afirmando que essa nova maneira de pensar o humano, interiorizando o desejo, destituindo-lhe o aspecto de força cósmica e organizadora e transformando-o em “apetite humano”, “expõe o surgimento daquilo que, mais tarde, viria a chamar-se subjetividade” (p. 64).

Até aqui, lemos a marcha de *Engano geográfico* como a cartografia de um desejo, um estado do corpo do poema-livro, escrita sem centro e em constante movimento. No entanto, vimos também que esses descaminhos não se dão em linha reta, mas seguindo uma geometria de regras próprias e construídas, compartilhável somente após a leitura. Assim, ao passo que se pode concordar que, no poema de Garcia, o movimento é desejo – e que, portanto, o poema não é causado pelo desejo, mas é ele mesmo desejo –, já não podemos pensar em homogeneidade ou em linhas retas. A gramática de *Engano geográfico* é de curvas, elipses, pausas e rupturas. O mapa do livro-poema é escrito em um idioma que deseja ser traduzido e traduzir, mas furta-se a significar completamente. É a língua do desejo pós-sentido:

A ruptura do Sentido é, pois, aquele momento em que o nosso agir coletivo se vê esvaziado de sustentação, ou seja, privado tanto de garantia objetiva como de suporte subjetivo. Mas também [...]

aquele em que descobrimos, contudo, que não podemos dele nos desprender (do Sentido). Precisamente porque a única forma de fazê-lo, de escapar do Sentido, é encontrando uma Verdade, que é, justamente, o que hoje se tornou inviável (Paltí: 2010, 13).

Essa segunda ambiguidade, o sentido sem sentido, em muito se assemelha ao exposto a propósito da relação entre desastre e desejo. Desterrados da possibilidade de sentido (tanto geográfico quanto cosmológico, tanto linguístico quanto vital), aferramo-nos com ainda mais força à necessidade de significar, num movimento que não pode ser linear, pois a própria linearidade (as relações de causa e efeito, de significante e significado etc.) foi posta em xeque. Assim, quando só o acaso fundamental é a esperança do poeta, o desejo se impõe como força motriz, multiperspectivada, traçada nas reentrâncias rítmicas do poema. Quando o centro é inencontrável, a poesia deve se espraiar em tantas direções quantas forem possíveis para encenar a eterna busca do poeta por sua própria língua, seu próprio sentido (também multiperspectivado), como nos versos finais de *Engano geográfico*:

lembra daquela vez
os campos cobertos de neve
enquanto o trem corria na direção contrária?
eu sou o atendente que fala português ele diz
e você pede um muffin de blueberry (Garcia: 2012, 47).

No fim, o poema-livro trifurca-se: segue uma linha/verso para a lembrança; segue uma linha/verso para a língua; segue uma linha/verso para o desejo. Esses três caminhos, entretanto, es-

tão intimamente relacionados, o que produz o efeito de sobreposição que o próprio poema anuncia e propõe. A exortação à memória, repetição *ipsis litteris* dos versos enunciados no começo do livro, aponta para o mecanismo de reunião de fragmentos que identificamos, com a autora, na obra de Emmanuel Hocquard. Como vimos, o jogo com mosaicos e cacos não é gratuito, pois deseja remontar à origem, ao centro e à tradução total – à língua do poeta, enfim, à própria voz. Não por acaso é mencionada a língua portuguesa: se toda narrativa tende a encenar a busca por algo, a busca de um “poema narrativo” só pode ser pela linguagem, por um modo de falar, por um sentido.

Dissemos, no entanto, tratar-se de um livro que se confronta com o paradoxo do sentido pós-sentido, com a suprema indefinição, um mapa que leva a lugar nenhum e a todos os lugares. É nesse ponto que, acatando o conselho de Wittgenstein, devemos calar, deixando, porém, que o desejo fale por si, reunindo tudo em seu constante movimento. Diante do desejo (pedir um “muffin” de “blueberry”, duas palavras que muito bem poderiam ser traduzidas, mas não foram), retornamos ao ponto de partida, à mesma plataforma: a impossibilidade de tradução, a falta de um centro, os fragmentos da memória que não se podem montar completamente. Estamos novamente no início, mas somos outros, como o poema agora também será. Não saber o sentido, os quês, os porquês e os destinos, já não importa; a cartografia se faz no deslocamento.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Editora Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- CHAUÍ, Marilena. “Laços do desejo”. In: NOVAES, Adauto (org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Madri: ALLCA XX; Scipione Cultural, 1996.
- COSTA LIMA, Luiz. *Limites da voz (Montaigne, Schlegel, Kafka)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
- DURÃO, Fabio Akcelrud. “Do texto à obra”. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 13, no 1, jun. 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X201100010005&lng=en&nrm=iso. Acesso em 4 maio 2012.
- FAGUNDES, Mônica Genelhu. *Desastrada maquinaria do desejo*. São Paulo: Porto de Ideias, 2009.
- GARCIA, Marília. *Engano geográfico*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- HOEK, Leo H. “A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática”. Tradução de Thaïs Flores N. Diniz. In: ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006, pp. 167-90.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- LYOTARD, François. *Le postmoderne expliqué aux enfants: correspondance 1982-85*. Paris: Galilée, 1988.

- PALTÍ, Elias José. “É possível pensar a história numa era pós-subjetiva?”. In: *Topoi – Revista de História*, Rio de Janeiro, v. 11, no 20, jan.-jun. 2010, pp. 4-14. Disponível em: http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/topoi20/topoi20_01artigo1.pdf. Acesso em 3 maio 2012.
- SANTOS, Marília Garcia. *A topologia poética de Emmanuel Hocquard*. Tese de doutorado, Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, 2010.

ENTREVISTAS

CONVERSAS DO *CAMPUS*
COM A CIDADE

ARMANDO FREITAS FILHO

**“Minha grande façanha intelectual foi me encantar com
Bandeira, mas preferir Drummond, quando tinha 15 anos”**

Armando Freitas Filho desenvolve seu trabalho de poeta há quatro décadas, com uma regularidade que lhe possibilita garantir que dedica três anos a cada livro: dois escrevendo-o e um reescrevendo-o e cotejando-o com a poesia alheia e com a sua própria. Os primeiros volumes foram pagos do próprio bolso e, merecedores das melhores críticas e do carinho dos amantes da boa poesia, pavimentaram o acesso a grandes editoras.

Nada disso, porém, instaura tranquilidade ou acomodação. Ao contrário, escrever se torna um desafio crescente, que Armando enfrenta com rigor de literato e vigor de atleta. Se lê prosa para descansar (carregando pedras), devora poesia e ensaio com uma aplicação de aprendiz. Absorve continuamente as lições deixadas por Bandeira, Drummond e João Cabral, mantém uma profícua interlocução com poetas mais novos, nutre amizade com os maiores críticos em atividade e passa várias horas ao dia labutando como um operário da palavra.

Em sua casa no bairro carioca da Urca, recebeu **Angelo Gomes, Dau Bastos, Eucanaã Ferraz e Mariana Ferreira** para uma longa conversa durante a qual desfiou as valiosas vivências, descobertas e reflexões expostas a seguir – publicadas originalmente no livro *Papos contemporâneos 1* (2007) e, agora, em nossa revista virtual.

Em 2003 a Nova Fronteira lançou Máquina de escrever – poesia reunida e revista, que congrega doze livros que você já havia lançado, além do inédito Numeral/Nominal. A palavra “revista”, manuscrita por seu próprio punho e de cor diferente do restante do título desperta curiosidade: que tipo de revisão você achou necessário fazer?

Nem tudo que fazemos vale para sempre, portanto o que escrevemos pode ser alterado. Revemos a própria obra como limpamos o tártaro dos dentes, digamos assim. Em *Máquina de escrever* há dois livros que realmente foram mexidos: *Dual* (1966) e *Marca registrada* (1970), dos quais retirei poemas datados, com militância política contra o golpe militar. Se eu viver por duzentos e cinquenta anos e alguém ainda se interessar pelo que escrevo (mais difícil do que viver por duzentos e cinquenta anos), talvez retire muitos outros poemas. Quanto aos demais livros, porém, limitei-me a suprimir algumas vírgulas e fazer outras pequenas modificações. Todo escritor longo deve fazer essa limpeza, e acho que todos fazem, mas o curioso é que alguns declaram, outros, não.

Apesar dos cortes a que acaba de se referir, você deixou poemas engajados, como “Propaganda eleitoral” e “Maracanã”, além de outros tendendo para o social, como “Chá de caridade”, “Sociedade anônima” e “Cartão-postal”. Como foi a experiência de estreiar em 1963 – portanto, um ano antes do golpe militar – e escrever sobre a ditadura?

O que escrevi foi mais social do que propriamente político. Evidentemente, quando você tem vinte e três anos e acontece um golpe militar, é impossível não sentir o baque. É como se, de repente, caísse um pano preto e rápido sobre a cena política do país, dando

início ao caos. Só se você estivesse numa torre de marfim, é que não escreveria sobre isso. O golpe pesou muito sobre nós. Basta lembrar que, em 1962 e 1963, nos interessávamos pelo Cinema Novo, pela Bossa Nova, por festas. Fiz parte da geração que começou a ter relações sexuais com suas próprias namoradas. Isso era uma coisa absolutamente nova, fantástica. Fico com pena de meus filhos, que descobriram a sexualidade já sob a égide da AIDS, pois antigamente o sexo poderia gerar vida, não morte.

Sua geração rendeu grandes nomes para as artes no Brasil. No campo da poesia, destacaríamos o Ferreira Gullar, que inclusive foi um grande estímulo para você.

Gullar foi vital para mim. Em 1956, li *A luta corporal* e o copiei inteirinho à mão, num caderno quadriculado que havia comprado só para manter os espaçamentos dos poemas, já que naquele tempo ainda não havia xerox. Inicialmente, minha relação com Gullar foi de uma admiração tímida, tanto que em 1963, quando terminei de escrever meu primeiro livro, quem o leu primeiro foi a Cleonice Berardinelli. A Cléo me disse: “Não posso dar opinião, porque não estou entendendo. Vou passar para o Bandeira”. Depois, o Bandeira me chamou na casa dele e falou: “Seu livro é interessantíssimo, mas não posso opinar com muita certeza. Você deveria procurar o José Guilherme Merquior ou o Ferreira Gullar”. Na época, não tive coragem de procurar o Gullar. Então recorri ao Zé Guilherme, que acabou por ficar amigo meu. Inclusive, por causa de minhas amizades, outro dia alguém disse: “Armando só se cerca de críticos medalhões”. Não! Os medalhões são meus companheiros de idade, de geração! Quando os li e conheci eram novatos como eu. Minha

geração tem grandes críticos: Merquior, Roberto Schwarz, David Arrigucci Jr., José Miguel Wisnik, Silviano Santiago, Luiz Costa Lima. São todos de minha faixa etária e convívio. Quase todos escreveram sobre mim. Os Zés, Merquior e Wisnik, o Silviano, o Luiz escreveram prefácios para livros meus.

Você é conhecido por ter criticado bastante a poesia concreta. O que o levou a fazer isso?

Contestei muito Augusto e Haroldo de Campos porque, para mim, a poesia brasileira se tornaria um deserto, caso tudo fosse feito como eles pregavam, como os bispos evangélicos dessas seitas horríveis de hoje. Sou contra a uniformização estética. Entendo o concretismo nas artes plásticas e na música. Na literatura, pode ser usado como um expediente de momento, entre um texto e outro, dentro de um texto ou outro, mas não como norma. Quando eu era moço, era uma luta no suplemento do *Estadão* para que o pessoal do Rio fosse aceito, pois tínhamos que vencer a barreira criada por Augusto e Haroldo. A raiva deles contra nós, que pertencíamos à Práxis, era tanta que um dia Augusto e Haroldo estavam sentados no sofá da casa do Costa Lima e, quando entrei na sala, eles se levantaram e foram embora. Parecia que, assim como Freud disse: “Eu lhes trouxe a peste” ao chegar à América, eu também havia levado a peste para lá. A peste da diferença. Os dois eram homens feitos, enquanto eu tinha apenas vinte e cinco anos! O clima era exatamente esse. O principal alvo deles era o Gullar. Quem fosse amigo ou leitor dele estava contaminado e, por isso, também deveria ser combatido. Augusto de Campos chegou a escrever um artigo intitulado “A barata tonta”, ilustrado com uma foto do Gullar.

O que os levava a ter horror ao Gullar, na verdade, é que ele é um poeta infinitamente superior a eles dois juntos.

Seus livros têm uma organização interna frequentemente marcada pela presença de subtítulos que funcionam como capítulos dentro do contexto geral da obra. Com isso, você monta uma complexa estrutura de diálogos entre os poemas que integram cada parte e entre as próprias partes do livro. Em função desses movimentos constantes de idas e vindas, uniões e cisões, podemos dizer que você produz uma poesia das inconstâncias, que se pauta pela permanente construção e desconstrução do mundo e de si mesma?

Se acontece assim, não é planejado. Acho que em minha poesia o inter-relacionamento só se deixa ver *a posteriori*. Vou escrevendo como quem tira cartas e joga. Só depois é que encontro sequências e vejo que elas dialogam, não logicamente umas com as outras, mas analogicamente. Não é explícito, é implícito, quer dizer, há um embrenhamento que não é completo. Muitas vezes contrário um poema com outro: digo sim em um e não em outro, embora a palavra que eu mais use seja “talvez”, porque sou uma pessoa que está sempre duvidando de si e dos outros, o que é lamentável. Custo a crer. E minha escrita reflete muito essa nuance, é como um tafetá *changeant*, desculpe-me o preciosismo do exemplo, que vem a ser um pano que muda de cor dependendo do ângulo, mas que no fundo é o mesmo tecido.

Em 3x4 (1985), o feminino surge como campo de exploração do erotismo e da violência, em uma relação com o eu essencialmente instintiva e provocativa. A identidade e a intimidade brotam a partir dos embates

entre desejo e medo, vida e morte possibilitados por esses encontros. Você acredita na angústia e na passionalidade como estímulos para o artista durante o processo de criação?

Não é que acredite na angústia, sou angustiado. Meu pensamento é negativo desde a infância. Nunca durmo bem, nunca vou em paz para o quarto. Já me disseram que Caetano Veloso não sabe a hora de ir dormir. O mesmo se dá comigo e, por isso, sempre adio esse momento. Gostaria de não ser angustiado, pois acredito que escreveria melhor, mais amplamente. A impressão que tenho é de que escrevo como que seguro por esse sentimento: ele me agarra o cangote, me puxa e me prende o braço. Tanto que muitos críticos falam que o que escrevo é arrancado, sincopado, cortado bruscamente. Vivo assim também, posso dizer. É preciso aprender a passar por cima disso, engolir e recalcar, como quem segura uma mola que quisesse saltar deste sofá onde estou sentado, na tensão de não poder soltá-la, porque se a solto, não escrevo, enlouqueço, melodramatizando um pouco. Portanto, essa passionalidade e essa angústia são obstáculos que venço para ser produtivo, porque, do contrário, ficaria paralisado, ou quase.

Você não acha que essa angústia, ao torná-lo uma pessoa inquieta e inconformada, funciona mais como fonte geradora do que como obstáculo?

Não. Não creio que isso seja o motor. Se for, é um motor envenenado, porque não é um motor que me leva. O motor que me leva é outro, que, se não é solar, é pelo menos marítimo. Adoro o mar, sou carioca da gema. Inclusive meu último livro se chama

Raro mar (2006). Sempre morei ao lado da praia, mas não sei nadar. O Gabeira veio a aprender há pouco, guerrilheiro feito, depois de tantas aventuras. Fiquei com uma baita inveja. Tive aulas recentemente, mas não consegui aprender, foi um vexame. Cheguei a ter pesadelos com piscina, sonhei que ela era um abismo de louça e eu era puxado pelo ralo, uma coisa horrorosa. Acredite: o sonho foi tal qual falo, sem literatura.

Alguns poetas são conhecidos pela obsessão por determinados vocábulos, temas ou arranjos que aparecem em seus escritos. Você se considera obsessivo em algum aspecto?

Posso dizer que minha obsessão se faz presente por meio de três temas recorrentes em meus poemas: vida, morte e amor. Vida num sentido geral, desde a mais pedestre até a mais metafísica; morte que, infelizmente, em algum momento atinge cada um de nós; e amor que, para mim, é uma luta, uma guerra sublime que venho travando ao longo de toda a vida. Acho que vida, morte e amor, por mais absurdos que sejam, são rotineiros, na existência de cada um. Por isso, me considero um poeta do real. O grande desafio é sair da imanência e chegar à transcendência, mas sem tirar o pé da imanência, nem a cabeça da transcendência. Quero juntar a coisa vulgar e barata à coisa maravilhosa e rica. Ainda não consegui isso plenamente. Trata-se de uma tarefa drummondiana, e acho que minha sina é morrer sempre aos pés dele, como uma onda do mar que vem, bate e morre.

Como é esse processo de criação que gira, principalmente, em torno de três grandes preocupações? Pode-se dizer que elas dão margem à

emergência de outros temas que, apesar de aparecerem menos, são igualmente importantes?

Acho que o escritor se faz de temas que se autorremetem e voltam em círculos. E sou daqueles que pisam o mesmo chão. Para criar uma imagem, é como a área do goleiro: no campo de futebol, as proximidades da trave, partes da pequena área, estão sempre carecas, não cresce grama ali devido à presença constante do goleiro. Onde escrevo não dá para crescer grama porque também estou sempre ali, escrevendo. No entanto, falo em florzinhas ou verdezinhas que saem nos muros, que aparecem nos cantos de escadas. Observo quando uma coisa frágil vence o forte da pedra e aparece espiando. Isso também é tema de minha poesia, um pequeno tema, um pequeno motivo ou uma pequena vinheta. Portanto, fico nessa área espezinhada e castigada, “na zona do agrião”, como dizia João Saldanha, mas quero que nela cresça relva e ela fique bela ou remediada. Estou sempre atento a qualquer pequena manifestação de vida, não digo solar, mas de cor. Acho que minha poesia lida muito com cores, até porque tenho familiaridade com pintores.

De fato, os pintores se fazem muito presentes em sua obra...

Sim, já em 1977 publiquei o livro *Mademoiselle furta-cor*, um de meus primeiros trabalhos em parceria. É uma sequência de poemas eróticos – não sei se ainda seriam considerados assim hoje em dia – ilustrados com gravuras do Rubens Gerchman. Éramos companheiros muito próximos. Vi o Rubens começar a pintar e ele me viu começar a escrever. Prezo muito esses laços antigos, nunca os quero perder. Há também um poema sobre Morandi, pintor que amo,

e que pintava sempre as mesmas garrafas, as mesmas naturezas mortas. Mas na verdade nunca eram as mesmas, ele as mudava um pouco. As variações de Bach parecem muito com Morandi, porque são todas *in chain*, em cadeia. Então, ao falar “retina retém rotina”, eu quis mimetizar, na língua, a existência dessas garrafas, e, no todo do poema referido, a cintilação de seus vários casos.

Em sua poesia, Drummond aparece como grande ídolo e referência. Poderia nos falar sobre sua relação com ele?

Minha grande façanha intelectual, como leitor, até hoje, foi ter me encantado com Bandeira, mas ter preferido Drummond, quando tinha 15 anos. Bandeira era o poeta maior, enquanto Drummond era o número dois por ser considerado difícil, áspero, desagradável. Só que desde o início gostei daquele difícil, fiquei completamente louco por ele. Digo que Drummond é Deus para mim. Tanto que em *Numeral/Nominal* tem uma série de poemas não exatamente sobre ele, mas com ele. Já em *Raro mar*, lê-se que “Drummond é o cara!”. Ou seja, passou de Deus a “cara”. Estou chegando cada vez mais perto, para pelo menos morrer próximo, morrer à sombra. Mas apenas morrer à sombra, porque quero viver com o sol dele na cara. Tenho que enfrentar esse sol, pois o poeta maior, o poeta mais forte, não pode ser somente influência longínqua; você tem que estar em contato íntimo com ele, já que, para lutar com uma pessoa mais forte, você tem que grudar nela, não pode dar espaço, senão ela te acerta e te põe a nocaute. Com Drummond é a mesma coisa, não posso ficar muito longe, senão ele me mata. Drummond é o cara, tenho que ir para cima dele. Como não posso ultrapassá-lo, tenho que ao menos dialogar com o poeta, com o homem com quem

conversei muitas vezes. Fui amigo dele como homem, como poeta não há amizade. Eu queria poder chegar até onde ele chegou, mas isso é uma grande luta. Acho que todo poeta, por mais impossível que seja, tem a obrigação de querer isso. E até hoje sinto o tédio e a tensão desse propósito, dessa ilusão. Quero transformá-la em algo possível, ou imaginável. Esse é um motor solar. O que me fascina em Drummond é que mais *changeant* do que ele não há. Drummond tem índice de releitura infinito e, com o passar da vida, a poesia dele vai se transformando com você. Parece que aqueles textos que você conhece há anos ganham um significado atual, moldam você, continuamente. O João Cabral não consegue esse efeito, esse feito: é sempre aquela mesma beleza didática, de causa e efeito, aquela análise poética, sintática e fantástica. Admiro muito Bandeira, Cabral, Gullar, nosso querido Vinicius, altíssimo poeta, Murilo Mendes e outros, mas nenhum como Drummond. Porque, além de tudo, a figura dele é um “claro enigma”. Como uma pessoa comum pode ter escrito aquilo? Um dia cheguei a perguntar: “Como é que você escreve essas coisas?”. Ele achou graça, com esgar de sorriso. Isso foi no fim da vida dele, quando eu já estava íntimo. Mas isso é força de expressão, ninguém foi íntimo dele, ele não era uma pessoa íntima. Não era um homem de efusões, de abraços brasileiros, de tapinhas nas costas. Impunha ao interlocutor, mesmo aos amigos de longa data, uma distância. Era bem mais próximo como voz, ao telefone.

E quanto ao seu leitor? Que tipo de relação espera que ele tenha com sua poesia?

De uma intimidade perigosa. Quero que meu poema seja íntimo seu desde que mexa com você de alguma forma, para o bem ou para

o mal. Minha ambição é tocar na ferida, mexer, afagar, provocar coisas íntimas. A intimidade que quero não é do sossego, mas da inquietude, como a intimidade que se pode ter com uma tesoura.

Ao se cotejar Palavra (1963) e Numeral/Nominal (2003), percebe-se que Palavra é arejado, enquanto Numeral/Nominal parece mais denso, medido e lapidado. Você acha que, com a idade, além de a fatura se refinar, o conteúdo cresce em consistência?

Sim, porque você cria mais raízes, aprende mais. Seria esquisito se eu ficasse esquelético para sempre, tenho que mostrar mais músculo. De todo modo, posso dizer que escrever fica cada vez mais difícil para mim. Inclusive já ouvi de alguns escritores de minha geração, como o Sérgio Sant’Anna, que sentem a mesma coisa. Sou cada vez mais vigilante, e depois entrou em minha vida um recurso eletrônico chamado *Ctrl+L*. Você tecla o *Ctrl+L* no computador e consegue descobrir quantas vezes usou um determinado vocábulo. Virei um devoto do *Ctrl+L*. Algumas pessoas passam horas navegando em *chats*, mas meu *chat* é comigo mesmo, para ver quantas vezes uso a palavra “rosto”, “joelho”, “dedo”. Quantas vezes e como as uso. Virei um fanático desse *Ctrl+L*; é um deus utilitário.

O primeiro livro de Leonardo Martinelli se chama Dedo no ventilador, nome inspirado em verso seu. Segundo ele, colocar esse título foi uma forma de homenagear alguém que, além de fonte de inspiração, é um importante interlocutor. Fale um pouco sobre sua relação com os poetas mais jovens.

Ajudo, com a honestidade possível, aos que me procuram, pedindo aconselhamento. Tenho a sensação que dou mais do que recebo,

mas é natural que seja assim. Mal sabem eles que preciso de ajuda, tanto quanto eles. O computador, então, é uma porta aberta para você receber uma série de coisas. E com o Léo foi assim, pelo computador. Dei palpites a ele, assim como meus amigos me davam. Em meu caso, a Ana Cristina César e o Sebastião Uchoa Leite foram interlocutores poderosos. O Sebastião era muito seco, exato, dizia: “Não mexa em nada, está bom”. Já à Ana, mais detalhista e mais íntima, eu pedia que virgulasse meus poemas – eu tinha (continuo a ter) problema com vírgulas. Inclusive, na carta que sua mãe encontrou na mesa dela, no dia em que se matou, ela dizia: “Passei a noite tentando virgular um poema teu”. A Ana não me tinha enviado essa carta, que, pelos assuntos de que trata, havia sido escrita um mês ou um mês e meio antes. Mas enfim, acolho bem os jovens que me procuram para pedir ajuda ou realizar algum trabalho comigo. Ainda há pouco, fiz um filme com o João Moreira Salles sobre minha poesia. Quando preciso de socorro, contudo, recorro apenas a pessoas de minha faixa etária, não gosto de bancar o sujeito que fica procurando gente moça. Aliás, nem tinha cabimento ser de outra forma, pois o socorro que procuro é mais sobre assuntos pessoais do que literários: paixões, doenças. Gosto de estar com quem viu os mesmos filmes, ouviu as mesmas músicas, enfrentou as mesmas questões. Não quero estar misturado com os jovens, quero estar de frente para eles, sem lhes dar as costas, pois sei que esses olhos que estou olhando agora e que também me olham, dentro da lógica da vida, me verão morrer.

Como é sua relação com a prosa?

Leio prosa escolhida. Graciliano Ramos, Clarice Lispector e Guimarães Rosa, por exemplo, são autores que releio sempre, porque um escritor

bom você não acaba nunca. É uma tarefa de uma vida você ficar relendo, relendo, relendo o que ele escreveu e o que a crítica escreveu sobre ele. Nunca quis escrever prosa por não saber fazê-lo. Tenho uma redação difícil, conturbada demais para prosa. Por isso, minha relação com a prosa é unicamente como leitor. Leio prosa para descansar, carregando pedras, mas a ficção é tema e não problema, como a poesia. Para enfrentá-lo, privilegio a leitura de poesia e ensaio sobre poesia. Sou um devorador de ensaios. Sobre Drummond, então, leio tudo que posso, bom ou ruim.

Aproveitando a referência a Clarice, um de seus poemas fala em “rezar com raiva”. Ao escrever esse verso você pensou em Joana, de Perto do coração selvagem, que diz não querer rezar justamente para conhecer todos os mistérios da dor?

Não, não pensei, mas gostaria de ter pensado, porque assim talvez o verso saísse melhor, mais desenvolvido. Para mim, Clarice foi o deslumbramento, a cachoeira parada, uma mulher linda que, além de tudo, escrevia coisas espantosas. *Perto do coração selvagem*, que li muito moço, é um dos maiores livros da ficção moderna brasileira. E ela era mocinha quando o escreveu. Acho *Laços de família* um dos livros de contos mais perfeitos que existem em qualquer literatura. O poema “Fatalidade”, de *Raro mar*, é para Clarice, em cuja mão uma quiromante viu um sinal e disse que aquela marca era a marca da fatalidade. De fato, certa noite a escritora tomou um sonífero para enfrentar a insônia e, antes de dormir, resolveu acender um cigarro. Acabou adormecendo e a cama pegou fogo. Clarice queimou o rosto, as pernas e a mão com que escrevia. O Hélio Pelegrino me levou para conhecê-la logo depois desse acidente, quando as marcas de queimadura ainda estavam muito

fortes. Foi a única vez em que a vi. Foi um encontro curto, mas intenso, com alguém com quem tenho uma relação intelectual de vida inteira. Acho inspirador para o que escrevo o brilho dela. Tenho retrato dela por toda parte, porque aquele olhar... Era uma mulher que metia medo pela beleza completa: física e intelectual; era monstruosa.

Fale-nos um pouco sobre seu envolvimento com a poesia marginal.

A poesia marginal me interessou primeiramente por ser muito carioca. A poesia de Charles Peixoto, por exemplo, é urbana, forte. A de Chacal também é muito interessante. Naquela época, foi como tirar a gravata-borboleta da poesia concreta e a gravata comum dos outros. A literatura ficou menos solene. Ou seja, a poesia marginal me deu uma sensação de ar livre. Agora, muita coisa feita naquela época tinha qualidade, mas muita coisa se perdeu, juntamente com os poetas. Divido o núcleo do movimento em duas partes: a parte que era ligada a Letras – Cacaso, Chico Alvim e Ana Cristina César – e a parte que fez Escola de Comunicação – Charles, Chacal, Ronaldo Bastos –, mais ligada à música pop e com uma escrita mais desalinhavada. Até porque o Chico e a Ana têm um acabamento, um verniz altamente literário, e a arte deles está em metabolizar bem esse verniz: só o usam na justa medida, só o usam “malhado”. Acho que a diferença no resultado é o seguinte: ambas vertentes duram, mas a posteridade é mais pródiga com o pessoal de Letras. Mas minha avaliação é suspeita.

Vou adotar algum critério para iniciar ou orientar seu processo criativo?

Não tenho normas, e sim aspirações. Em *Raro mar*, por exemplo, falo sobre o céu. Não o céu mitológico, dos deuses, mas o céu mesmo.

De repente, olhei para o computador, vi o céu no monitor e escrevi sobre ele, com sua capacidade de proteger a tela e transmitir uma falsa paz. Você se pergunta que céu é esse, de onde veio, se cobre uma terra em paz ou em guerra. Construí um poema em cima de perguntas. Os deuses são ícones, mas não são transcendentais, são deuses de serviço. Miro esse céu e me pergunto se ele é indiferente. Pode-se estar matando um ao outro aqui embaixo, e ele está ali, bonito. Eis minha maneira de tocar o céu, esse céu que todo mundo tem, assim como o outro, que é intocável.

CLAUDIA ROQUETTE-PINTO

“É impossível verbalizar o que realmente interessa”

Claudia Roquette-Pinto integra o reduzido rol dos artistas contemporâneos a manter a metafísica como horizonte. Em vez de se enredar na teologia, porém, encara a impossibilidade de dar conta do inefável como estímulo para aprofundar a lida com a linguagem, instada a conectar o etéreo e o corpóreo, a especulação filosófica e a carga cotidiana.

Afeita ao diálogo com escritores e poetas, Claudia incorpora trechos alheios a seu próprio texto, por vezes criando poemas que impressionam pela singularidade com que harmonizam múltiplas vozes. Igual abertura demonstra em relação a outras artes, que aproveita como motivo ou inspiração, ao mesmo tempo que as pratica com a intensidade com que faz poesia.

Sua condição de criadora multimídia talvez explique um charmoso desprendimento que a leva a cogitar de um dia parar de escrever. Tranquiliza-nos o fato de seus livros se mostrarem cada vez mais trabalhados e serem acolhidos com crescente entusiasmo pela crítica.

Sobre eles a poeta falou em sua casa, onde **Dau Bastos**, **Eduardo Coelho** e **Lucas Magdiel** estiveram numa noite especialmente chuvosa, propícia ao intimismo das conversas mobilizadoras. Neste caso, publicada originalmente no livro *Papos contemporâneos 1* (2007) e igualmente merecedora de aparecer aqui.

Fale um pouco sobre sua formação como leitora e poeta.

Logo cedo minha mãe percebeu minha propensão à leitura e passou a me dar livros. Nunca esqueço de quando ganhei as obras completas de Monteiro Lobato, encadernadas em couro vermelho e com a lombada dourada: devorei a coleção inteira com uma curiosidade intensa, apaixonada. Na verdade, lia muito mais do que agora. Alguns episódios também me fazem pensar que eu era uma criança com uma sensibilidade exacerbada. Aos quatro anos, por exemplo, estava ouvindo a professora tocar piano e, ao ver aquela poeirinha voando na réstia que entrava na sala, fantasiei que era o espaço sideral. A combinação da poeira com a música resultava numa sensação sinestésica, que me deixou siderada. Desde pequena tive esses rasgos de epifania. Acho que esse tipo de experiência explica também por que pintamos, escrevemos ou compomos. Temos que encaminhar essa sensibilidade para algum lugar, senão ela nos avassala completamente. Já com oito anos eu lia muito Manuel Bandeira, *Estrela da vida inteira* era meu livro de cabeceira. Com dez anos, passei a brincar de compor acrósticos, versinhos para minhas amigas, sem saber que fazia poesia. Aos dezoito, levei alguns contos para o Fernando Sabino, que era amigo de meus pais. Ele gostou e deu alguns conselhos sobre a necessidade de disciplina, como sentar todo dia na frente do papel e, mesmo que não tivesse ideia nenhuma, ficar parada, concentrada, com aquela aflição. Garantiu que mais cedo ou mais tarde algo inevitavelmente aconteceria, pela própria força de estar ali, se confrontando com o vazio.

Nos anos oitenta, você foi uma das editoras do jornal Verve, dedicado basicamente às letras. Qual a importância dessa experiência para a abertura de seu caminho na poesia?

O *Verve* me deu parâmetros, mas naquela época eu escrevia meio à socapa, meio clandestinamente. Só depois que o jornal fechou é que resolvi dar a cara a tapa. Ao mesmo tempo, era constrangedor ser neta de uma pessoa fascinante, célebre, como Edgar Roquette-Pinto, “o pai da radiodifusão no Brasil”. Não queria ficar à sombra dessa imagem, queria existir independentemente dele. Hoje em dia não ligo mais para isso, afinal adquirir mais confiança e recebi alguns *feedbacks* positivos do universo, no sentido de saber que o que faço não é loucura total e tem algum eco. A respeito disso costumo citar a Emily Dickinson, quando diz que se conseguir tocar alguém, aquecer um coração, o poema já terá valido a pena. Foi o que pensei ao publicar meu primeiro livro: ao invés de me consumir pensando “quem sou eu para ousar”, tinha de ir pelo pequeno, afinal – como aprendi no budismo –, poderia melhorar meu mundo à medida que me cultivasse, me conhecesse, fizesse um movimento de dentro para fora. E, como disse Mário de Andrade, “quem dá o que tem não fica devendo”.

Você fez Letras na PUC do Rio de Janeiro, onde se formou em tradução literária. Manuel Bandeira dizia que traduzir poemas alheios ajudava a encontrar soluções para seus próprios versos. E você, o que nos conta sobre tradução e poesia?

Traduzo poemas por conta própria, porque gosto de fazê-lo. Em relação à contribuição da tradução para minha poesia, tive uma experiência fascinante. Uma vez me convidaram a participar da Copa da Cultura e precisei que alguém vertesse meus poemas para o alemão. Por indicação de amigos, cheguei a Carlos Abenseth. Foi um achado. Logo percebemos que tínhamos bastante afinidade. Ele

começou a verter meus poemas e vi que, mesmo sem saber nada de alemão, podia descobrir muito sobre minha poesia a partir do contato com essa língua. Por exemplo, ao tentar explicar ao Carlos como entendia um dos poemas de *Corola* (2000) que tem como motivo *O leopardo*, romance de Tomasi di Lampedusa, notei uma certa cinética nos versos. O poema me pareceu uma paisagem onde as coisas estavam acontecendo, onde palavras que sequer detonam ações se moviam. É que o esforço de tradução me ofereceu uma perspectiva que em outras condições eu não teria. Essa descoberta é interessante e só é possível na oficina, na ourivesaria. Aliás, o próprio Guimarães Rosa criou muitos neologismos em português a partir do contato com outras línguas.

Você acha que a maternidade pode interferir na produção literária das mulheres?

Acho que sim, pois filho toma muito tempo e energia. Nunca enfrentei tanta dificuldade para escrever do que quando tive que cuidar de filho. Percebi que só me restava escrever no entre, ao contrário, na contramão. Já no tempo de solteira tinha compromisso apenas com a faculdade e o trabalho, então podia escrever noite adentro, até as três da madrugada, que aliás é a melhor hora, pois não há ninguém para interromper, pode-se aproveitar o silêncio e entrar no fluxo. Por outro lado, a maternidade acionou em mim a compaixão, a abnegação e o desprendimento de uma maneira bastante aguda. É uma experiência ao mesmo tempo sensitiva, intuitiva e instintiva. Tem-se vontade de estar no lugar daquele pequeno ser, para salvá-lo. Nesse sentido, acho que melhorei como pessoa. Por fim, a vivência mais humilde que existe é dar à luz. Quando no poema

“Dia das mães”, de *Corola*, falo do “limiar do iminente nada”, me refiro a um certo niilismo mesmo. É possível perceber a influência de Sylvia Plath, poeta de que gosto e que li bastante. É como se como mãe eu me anulasse em minha individualidade, nunca mais pudesse ser nada nem ninguém, não conseguisse nem mesmo pensar como antes. Diante desse niilismo, escrever é um alívio, é se ressignificar, reconstruir, reencontrar.

De onde surgiu o título de seu livro de estreia, Os dias gagos (1993)?

Da sensação de que escrever é uma espécie de gagueira, de que é impossível verbalizar o que realmente interessa. Tem uma expressão em inglês que traduz bem isso: “to fall short of”. Há sempre uma falta, uma insuficiência, jamais se chega lá, não há como. Essa ideia continua presente em minha escrita. Agora, considero meu primeiro livro imaturo: é um apanhado do que eu podia e sabia fazer na época, mas sem projeto propriamente dito. Na verdade, o publiquei sob a força do trauma causado pela morte de uma amiga muito próxima. A acolhida dada ao livro foi zero. Uma resenha publicada no *Globo* dizia que minha poesia não tinha virtude intelectual – com o que concordo – e também que os versos davam curto-circuito, devido à sobrecarga de imagens.

A despeito da recepção morna ao livro com que se lançou, você insistiu e foi conquistando o apreço da crítica. De onde vem tanta persistência?

Parece que tem alguma coisa dentro de mim, uma espécie de barômetro... De repente começo a sentir um mal-estar generalizado, que me obriga a escrever. Ocorre uma descarga, uma completude

que dá sentido às minhas experiências. É catártico e, ao mesmo tempo, se organiza pela ação do intelecto. Vou levando os poemas pela mão, até eles adquirirem coerência e forma, até chegarem a um ponto em que podem ser publicados. Como explicar o tanto de preparo e o tanto de precipitação de um livro? É um processo corporal, orgânico mesmo.

Sua caracterização desse processo nos ajuda a compreender o erotismo que emana de sua poesia.

Durante um curso de formação de escritores ministrado pelo Paulo Henriques Britto, na PUC, me fizeram a mesma pergunta. Repito o que disse na ocasião: um dia compreendi que esse efeito decorre não de o erotismo estar sempre presente em minha poesia como tema, e sim porque minha relação com a palavra é erotizada.

O avanço científico, a alardeada morte de Deus, o fim das utopias, a desilusão política e outros esvaziamentos no campo sensível e também supra-sensível têm levado o ser humano a cultivar um niilismo de que frequentemente sequer se dá conta. Nas artes, há muito se encara o nada como desafio à produção de obras que proporcionem experiência estética, vista como completamente distinta da transcendência religiosa. Como compreender que você destoe dessa tendência predominante, ao assumir publicamente sua espiritualidade?

Passei quatro anos e meio praticando o budismo tibetano, trazendo textos clássicos, ouvindo e simultaneamente traduzindo os ensinamentos dos professores. Esse contato me possibilitou nomear certas experiências que se refletem diretamente na litera-

tura, uma vez que tudo o que vivo vai direto para o que escrevo. Em *Margem de manobra* (2005) tem um poema dedicado a um de meus professores em que se lê: “quando ele fala o ar se despetala sobre nossas cabeças...”. Ao encontrá-lo, sofri um grande impacto por ver que ele consegue, usando a linguagem, chegar a um lugar aonde nunca chego. A bem da verdade, não se chega de forma absoluta. Mas a fala dele é carregada, tem uma presença que transcende o conteúdo das palavras. Nesse sentido, parece com a boa poesia, que para mim transmite muito mais que o vocábulo. Embora a espiritualidade esteja bastante presente em minha vida, o que me atraiu no budismo foi a fala que ele propõe. Pode ser que a prática do budismo realmente seja um desdobramento do que busco na poesia. Procuro sempre me entregar ao que me possibilita uma expansão, uma compreensão melhor do mundo. A poesia e o budismo me oferecem isso.

Nas palavras de Régis Bonvicino, prefaciador de Zona de sombra (1997), você “opõe suas particularidades aos roteiros canônicos da tradição e das antitradições canonizadas, para criar uma poesia própria, original”. Em vista da institucionalização da vanguarda, você acha que só resta a quem faz arte buscar a originalidade?

Não se trata de querer ser original apenas para ser original, e sim manifestar a originalidade da descoberta de uma experiência nova. Isso está intimamente ligado a tudo que faço, seja grafite, colagem, poesia, prática do budismo etc. As coisas têm que me mobilizar. Uma ocasião eu disse ao poeta Carlito Azevedo: “Você é malicioso, enquanto sou ingênua”. Ele respondeu: “Lembre-se que ingênuo é anagrama de genuíno”. Sempre brincávamos com o que seria uma

“ingenuidade genuína”. Acho que mais vale a genuinidade do que a originalidade. Historicamente falando, não sei se é possível ser original; mas genuíno, sim, e além de tudo manter a genuinidade é uma forma de se aprimorar continuamente.

Vários poemas seus trazem fiapos de outros ficcionistas e poetas, ou mesmo recortes de jornal, trechos de livros e fragmentos de correspondência. Em aparente paradoxo, esse artifício acaba por reforçar a singularidade de seu trabalho. Gostaríamos que comentasse esse aspecto de sua criação.

Acho delicioso me apropriar de textos alheios. Gosto de desconstruir, dessituar, tirar da referência, a partir de uma visão minha, particular. É o sentido da mandala, da mútua contaminação, do atrito entre coisas diferentes, como dois fósforos, de cujo encontro nasce fagulha. Minha poesia tem referências cultas e mundanas. Não me restringiria, por exemplo, a citações de Wittgenstein. Se um pescador de Itacaré me disser alguma coisa que eu considere uma pérola, de alguma forma meu trabalho vai absorvê-la. Faço isso também com a pintura, costumo me apropriar de quadros. Já fui questionada, disseram que escrever sobre obra de arte resulta em poema estático, descritivo, com a desvantagem de não estar acompanhado daquela tela ou peça para comparação. Mas para mim a questão não é essa. Tem mais a ver com o que a criação dos outros representa para mim. O darma ensina que o que determina a visão do mundo é a mente, do contrário todo mundo teria as mesmas impressões. Além disso, um mesmo evento pode ser percebido a partir de diferentes pontos de vista. Dependendo do estado mental, pode se transformar completamente. É sempre

o filtro pessoal que determina a experiência, que em si não tem valor absoluto.

No tocante às artes plásticas, você passou do espelhamento à produção propriamente dita, como se constata em seus trabalhos com colagem e grafite.

Quem sabe não tenha publicado meu derradeiro livro de poesia e, a partir de agora, me torne colagista? Nunca se sabe. Tenho a impressão de haver sempre coisas muito urgentes acontecendo comigo. Tendo a achar que vou morrer logo. Não que eu assim o queira, mas sinto uma premência tão grande que só consigo fazer aquilo que me desperta paixão, que me pega pelo gogó. Não dá para levar nada muito a sério. Gosto quando o Chacal diz que “a vida é curta para ser pequena”. Realmente sou apaixonada por colagem, que faço desde os dezoito anos. Agora, que percebi algum avanço, estou montando uma exposição. Há pouco, descobri também o grafite. Por trás da estética do grafite tem uma ética muito bonita. Os grafiteiros vêm da rua e trabalham nas comunidades. Quando um coletivo faz uma parede, o trabalho de cada um se imiscui no dos outros, não dá para saber onde termina um e começa o outro, a não ser por meio das assinaturas. Há também a questão do anonimato: os grafiteiros geralmente não podem se expor, muitos são bandoleiros, os rostos não aparecem nas revistas. Interessei-me pelo grafite também pela sensação fantástica de pintar sem tocar na superfície. Ao usar pincel, caneta, pilot, crayon ou qualquer outro instrumento para cobrir uma superfície com tinta, a pessoa tem um certo controle do risco. Já no grafite, não. O resultado depende inteiramente da posição da mão, do movimento do dedo, da modulação de inten-

sidade. Meu professor observou que quem pinta e passa a grafitar sente imediatamente impotência e estranhamento, já que tem um contato apenas relativo com o está fazendo, portanto perde em domínio. Acho que esses trabalhos têm o mérito de questionar a ideia de perfeição, mostrar que a beleza é perecível, tirar o foco das aparências, buscar a essência das coisas. É isso que me interessa, seja através da poesia ou qualquer outro meio.

Em alguns poemas em prosa de Margem de manobra, como “Na montanha dos macacos”, vemos uma curiosa alternância de falas. Ao mesmo tempo que se tensionam, elas carecem de fronteiras nítidas e se diferenciam apenas pelo uso de itálico e não itálico. Assim, parecem forçadas não somente ao diálogo como à interpenetração. Interessante que esse recurso tem sido usado também por ficcionistas, como se a literatura desfizesse, ao menos no plano formal, os emparedamentos pessoais e sociais que tanto nos afligem. Gostaríamos que falasse um pouco sobre o processo de concepção e composição desse livro.

Percebo duas vertentes nesse livro. Uma é o cotidiano violento e como nos posicionamos corporalmente diante dele, como o sentimos. Outra é a experiência dolorosa do amor, isto é, o entrevero, o embate, o desentendimento, a raiva. O poema “Na montanha dos macacos” é emblemático porque é perpassado pelas duas linhas. Quanto aos recortes de jornal e de livros, que se espalham por *Margem de manobra*, têm a ver com o processo da colagem. Minha poesia é resultado de como experimento a vida: como numa colagem orgânica de elementos em movimento. Isso remete também à mandala, em que diversos fatores, cores, formas e direções se conjugam harmonicamente, mas ao mesmo tempo preservam a identidade e a individualidade.

Ainda em Margem de manobra, chama a atenção a feição de narrativa de vários poemas, que parecem curtas-metragens emaranhados a formarem um rico painel. A partir desse elo evidente entre poesia e prosa, poderíamos imaginá-la um dia ficcionista?

Não sei o que me levou aos poemas em prosa. Cada coisa que escrevo tem um ritmo, uma necessidade, mas não sei explicar por que acontece assim. Agora, escrever para mim é um pavor, é como uma maldição. Quando começo a escrever, parece que vou morrer. Poema em prosa tem um fôlego que de alguma maneira consigo acompanhar, mas creio que nunca poderia escrever um romance. Sempre imagino um romance como um tipo de escrita em que o autor se esvai até o fim, morre, pois há algo nele que rasga e nunca pára de jorrar, ele não sabe quando aquilo vai acabar.

Podemos dizer que Margem de manobra se deve a uma experiência radical que confunde cada vez mais poesia e vida?

Margem de manobra é fruto de uma realidade brutal, quando a vida acontece e arrasta tudo, numa enxurrada. Por isso nem todos os textos têm a mesma fatura. Publicar um livro irregular assim foi prazeroso, apesar de ter sido mais temerário do que lançar algo mais fechado. Criei dentro de limites mais estritos do que quando escrevi *Saxifraga* (1993) ou *Zona de sombra*, nos quais me considerava muito mais “literária”. A verdade é que minha vida está se tornando cada vez menos “literária”. Ao dizer isso me lembro da fotógrafa Cindy Sherman, que fotografa a si própria de várias maneiras, geralmente inteiramente fantasiada, usando muita maquiagem. Em algumas fotos, parece uma mulher da Renascença. Em outras,

tem o aspecto envelhecido. Em outras ainda, lembra uma modelo da *Vogue* da década de cinquenta. O assunto das fotos é sempre ela mesma, mas metamorfoseada. A arte dela é isso. Não quero dizer que sou como ela, mas acho que minha vida está se encaminhando para esse tipo de experimentação cada vez mais arriscada, mais biográfica... É como se eu perdesse o medo de me expor, literalmente.

Até onde você gostaria de levar essa experimentação?

Na verdade, gostaria de estar num lugar onde a palavra apresentasse mais possibilidades, fosse experienciada de forma totalmente sinestésica, como imagem, sabor, matéria, energia. Não tenho a pretensão de chegar a esse lugar, mas o persigo como a uma miragem. Na primeira vez em que fui à Disney, havia lá uma atração chamada “túnel do futuro” que tinha, entre outras coisas inusitadas para a época, um fax. Eu nunca havia visto um fax, não conseguia entender de onde aquelas palavras vinham e como apareciam impressas. Mas a tecnologia avança rapidamente e, hoje, tudo acontece em tempo real. Do jeito que as coisas vão, quem sabe logo veremos esse tipo de experiência virtual da palavra se materializando à nossa frente, tridimensionalmente, e gerando estímulos sensoriais dos mais variados? Gosto de imaginar isso. E não me refiro a hologramas ou a trabalhos como o do Eduardo Kac, que criou o “poema cinético”. Refiro-me a algo que não existe, que em minha delirante imaginação corresponde aos meus anseios. Uma palavra que é matéria, plástica, ao mesmo tempo que é energia, ocupa espaço e atua mais na vida. Porque a palavra em si tem seu fim em cada fala. Se é escrita, só vive na hora em que é lida, ou, como no poema da Emily Dickinson, respira na hora em que é lida.

Que méritos você atribui a Corola, que mereceu o Prêmio Jabuti de 2001?

Acho-o meu melhor livro, nele condenso o que posso fazer de bom. Nasceu em outro período traumático, marcado pelo sequestro de minha irmã, a morte de minha avó e o assalto à casa de meus pais. Para me afastar dessa atmosfera opressora, fui para a fazenda de meus pais e passei três meses de total introspecção, durante os quais comecei a formular *Corola*. É uma poesia cerrada, sobre o fazer poético, o sentido da existência e da linguagem. A natureza também é uma presença constante, a permear tudo, ainda que seja apenas uma espécie de biombo: não se fala propriamente dela, mas sim da crise da linguagem. O livro todo é como se fosse um poema só, por isso tem uma coesão maior, até mesmo em relação às imagens, que circulam sempre pela natureza. Ao lê-lo, alguns críticos enfatizaram muito a erudição, a busca da palavra rara, preciosa, que em minha opinião não tem nada a ver com minha poesia. Tampouco faz sentido dizer que minha poesia acontece “fora do mundo”. Para mim, tudo era muito concreto. No tocante à premiação, em certo sentido foi aterrorizante, porque desde então passaram a me levar mais a sério, a nutrir expectativas em relação a mim. Mas como nunca me levo tão a sério quanto as pessoas tendem a me levar, fui sendo empurrada para um lugar estranho. Não gosto disso. Sou contrária e refratária a esse tipo de coisa. Preciso estar completamente livre para poder descobrir e errar. Adoro errar. Há algum tempo li uma frase maravilhosa de Clarice Lispector, no livro *A legião estrangeira*, sobre “o peso de um erro grave, que tantas vezes é o que abre por acaso uma porta”. Acho importantíssimo errar muito, ter liberdade para errar. Não gosto quando procuram enquadrar minha poesia.

Faço apenas o que realmente sinto. Não sei nem se vou continuar a escrever. Não consigo achar que escrever é a coisa mais importante, graças a Deus. Não quero dizer que o que escrevo é gratuito, que não levo a sério a escrita, que sou alienada, ingênua. É claro que sei que faço poesia, que trabalho com a linguagem, que antes de mim existiram milhares de pessoas muito mais importantes do que eu. Acho que posso dar uma pequena contribuição, se tanto, e fico feliz com isso. Não tenho a veleidade de ser uma grande poeta. Não mesmo. E sinto que não posso dizer muita coisa. O que tenho para dizer está em meus livros. Ali, sim, busquei colocar o meu sumo.

RUBENS FIGUEIREDO

**“A literatura como instituição ou como negócio
não me desperta o menor entusiasmo”**

Rubens Figueiredo resiste bastante a falar sobre a própria obra. Esta entrevista é fruto de nossa insistência e se compõe de respostas recebidas pela internet, a partir de perguntas que **Ana Ligia Matos** e **Dau Bastos** formularam.

O pudor do ficcionista se estende à avaliação dos quatro romances e dos três livros de contos que publicou em vinte anos. Além de lhes negar grande importância, não se acredita com experiência suficiente para dar dicas aos novos autores. Aliás, chega a se confessar tão desorientado quanto no começo da carreira literária.

A tenacidade com que desfaz do caminho trilhado e da própria criação talvez explique a salutar crise que o levou a trocar o tom galhofeiro da louvada trilogia inicial pelo timbre grave de um mergulho honroso no lado obscuro da vida.

A reviravolta apenas aumentou o entusiasmo do público, que pôde apreciar o mesmo talento enfrentando o difícil desafio de abordar as trevas que nos povoa e oferecendo um texto igualmente caprichoso, para uma leitura das mais inspiradoras e aprazíveis.

Esta entrevista foi publicada originalmente no livro *Papos contemporâneos 1* (2007) e, ao ser reproduzida aqui, amplia as chances de fecundar as conversas sobre literatura dentro e fora de nosso país.

Você se lançou romancista em 1986, portanto aos trinta anos, o que não configura uma estreia propriamente tardia, mas lhe possibilitou utilizar lições aprendidas na graduação em Letras, a partir do contato com os clássicos da literatura universal. Em que medida essa bagagem contribuiu para sua construção como ficcionista e se reflete em sua obra?

Meus três primeiros livros são, ou pretendiam ser, cômicos, farsescos. Foram concebidos e escritos num clima mental de avacalhação e escárnio, que abrangia o próprio ato de escrever aquilo e ler aquilo. Essa opção decorria de uma avaliação negativa do meu potencial de escritor: eu não me sentia capaz de escrever um livro sério, à imagem das obras a que sua pergunta se refere. Por outro lado, eu me esmerei o mais que pude na linguagem. Explorei o coloquial e os jogos de palavras e de conceitos. Isso também tem a ver com as leituras a que sua pergunta se refere. Sobretudo, eu creio, as leituras de poesia. Embora publicado em 1986, terminei de escrever meu primeiro livro uns cinco ou seis anos antes dessa data, portanto bem antes dos trinta anos.

Que poesia você estava lendo na época e de que maneira a incorporou à sua prosa?

Trata-se do período entre 1978 e 1988, aproximadamente. As surpresas maiores, para mim, vinham da poesia concreta e dos poetas próximos a ela, mas também da poesia marginal. Além disso, as duas correntes remetiam a tradições poéticas distintas e por esse caminho eu dava vazão à minha curiosidade. Eu sabia que ambas se julgavam incompatíveis ou antagônicas. Mas, na sofreguidão da juventude, eu queria entender tudo, indiscriminadamente. Não sei

mais dizer de que forma incorporei essas experiências aos meus três primeiros livros. Sem dúvida a intuição e os efeitos diretos da leitura pesaram muito mais do que qualquer traço de uma reflexão crítica mais detida.

Qual a importância de ler poesia para quem faz ficção?

Naturalmente, depende de cada um. Contudo, a poesia é a modalidade mais concentrada de linguagem verbal. Leva, em termos ideais, o idioma ao seu ponto máximo de tensão e de capacidade expressiva. O escritor que acredita que a prosa precisa ter qualidades linguísticas, ou que a força da prosa deve muito a tais qualidades, terá de manter em seu horizonte de trabalho uma imagem bem viva da poesia. Bem entendido, aquilo que vulgarmente se chama de “linguagem poética”, com forte teor ornamental, nada tem a ver com o que estou falando.

Você acha que alguém se prepara para ser escritor?

É possível. Não acredito que, para isso, haja regras nem métodos de uso geral. De resto, se ser escritor é escrever – e não há de ser outra coisa –, basta aprender a escrever. No fundo, não acredito que haja nessa atividade nenhum grande mistério.

De fato, pensar a atividade de escrever como especial é insistir na existência de aura, o que não faz sentido. Todavia, descartado qualquer romantismo, resta a labuta em si, que pode ser mais ou menos produtiva dependendo das descobertas e decisões do autor. Como este livro certamente será lido por jovens que estão começando a escrever, gostaríamos

de saber o que você, que publica há duas décadas, aconselharia aos iniciantes. Se tal formulação transforma a pergunta em camisa-de-força, pense em seu aprendizado até o presente.

Ando mais à cata de conselhos do que em condições de dar conselhos. Não me arrisco a dizer uma única sílaba em forma de conselho para escritores iniciantes. E as duas décadas a que você se refere me parecem antes duas semanas bem confusas. Não estou brincando. Como há várias maneiras de encarar a atividade de escrever ficção, há também as mais variadas formas de aprendizado. Depende de como o sujeito se sente em sua atividade de escritor na sociedade em que vive e, portanto, depende da maneira como ele encara essa sociedade.

Ao iniciar sua obra, você já tinha um projeto estético definido? Sabia o que e como escreveria?

Tinha o projeto do primeiro livro e só. Meus projetos abrangem apenas o que vou começar a escrever e, uma vez começado o livro, faço e refaço os planos de como vou dar seguimento ao trabalho e levá-lo ao fim. Há de fato algumas preocupações constantes, reiteradas a cada livro. Mas a forma como se exprimem, os meios a que recorro para lhes dar corpo, variam bastante em função das avaliações que faço dos resultados. Dito dessa forma, parece que se trata menos de um projeto do que de uma série de experimentos, em torno de certas preocupações ou perguntas.

Em resenha publicada em 1990 no Ideias, o escritor Ignácio de Loyola Brandão se baseou numa avaliação de seus três primeiros livros para

afirmar que, depois de Rubem Fonseca, você seria o melhor escritor policial surgido no país. A lisonja ganha ainda mais significado quando pensamos que o autor de Feliz Ano Novo consolidou o gênero em território nacional e, na realização da proeza, foi habilidoso o bastante para aproveitar literariamente a violência urbana à brasileira, isto é, potencializada pela injustiça social. Acontece que no presente a trilogia composta por O mistério da samambaia bailarina (1986), Essa maldita farinha (1987) e A festa do milênio (1990) parece escapar ao rótulo de policial à medida que lhe faltam características como sanguinolência e gravidade, ao mesmo tempo que lhe sobra gaiatice. Como você a vê, relativamente ao gênero policial?

Como disse acima, são livros cômicos e autoavacalhados. Parte de sua farsa abrange as convenções do suspense, da intriga frenética, em suma, da infantilidade contida nas fórmulas do gênero policial e de espionagem. Em parte, são livros para a criança que mora no adulto. Por isso, houve quem os classificasse como juvenis, como policiais, ou como *thrillers* cômicos. Há também neles uma evocação crítica do cenário contemporâneo brasileiro. Mas eu não tinha pretensões nem possibilidades de conferir a essa crítica um teor preciso.

Em lide de entrevista veiculada pelo Globo, a jornalista Sheila Kaplan diferenciou você da maioria dos escritores de sua geração pela sua capacidade de fabular: em vez de projetar conjecturas e vivências egóticas, maquina histórias com um desenfreamento tal que lembra José Alencar, de quem Augusto Meyer disse certa vez ser dotado de “imaginação alada”. Todavia, em seus três primeiros livros você recorre igualmente à futurista “imaginação sem fio”, se tomamos a expressão como referên-

cia à exploração da mesma faculdade humana prioritariamente para lapidar a linguagem. De que maneira esses dois usos possíveis da imaginação se conjugam em seu processo criativo?

Em meus primeiros romances, me esforcei em dar à linguagem uma aceleração condizente com o ritmo da trama. Tentei também desdobrar concretamente nas formas de linguagem o que havia de comédia e de farsa nas situações narradas. Para isso, recorri ao coloquial, à linguagem juvenil e a certos procedimentos que eu encontrava na poesia que eu lia na época. A tudo isso imprimi um forte desvio para o humor.

Desde sua aparição, você é uma verdadeira unanimidade: de Joel Silveira a Luis Fernando Verissimo, pululam elogios ao seu texto. Em vista da excelente acolhida que seus três primeiros romances provocaram, era de se esperar sua permanência na bem-sucedida trilha. Esta ainda lhe rendeu um quarto romance, cujo contrato de publicação, porém, você resolveu repentinamente rescindir. A superação da crise veio em 1994, com O livro dos lobos, cujos contos equivalem a uma guinada radical, de substituição do sol pela lua, da luz pela sombra, da pândega pelo peso. Importa-se de falar um pouco sobre a mudança?

Vejo nos três livros uma diferença: o primeiro é mais cômico (e mais juvenil) do que o segundo e o segundo é mais cômico (e mais juvenil) do que o terceiro. Sinal claro de que daí para a frente eu já não poderia explorar o mesmo caminho. Além disso, talvez eu tenha, em grande medida, me desencantado da pretensão de ser um escritor, com a sua personalidade literária bem caracterizada, a sua obra definida, a sua presença institucional enquadrada e prevista.

Ao mesmo tempo, porém, eu queria e precisava escrever. Ocorreu que adquirir, daí em diante, um sentimento crítico cada vez mais forte em relação à minha sociedade. Eu mesmo demorei a me dar conta do alcance desse sentimento e creio ter traduzido mal algumas vezes o seu conteúdo. Ainda hoje muitas vezes percebo com certa surpresa que escrevo movido por esse esforço.

Você passou a priorizar os aspectos trágicos da existência, mas seus escritos preservaram a qualidade e o interesse. Além disso, continuam saltando aos olhos os desafios propriamente formais que você se impõe, a exemplo do empenho em tornar plausíveis os quadros insólitos nos quais transcorrem as ações de O livro dos lobos. Uma das grandes novidades é a redução dos jogos linguísticos, tão apreciados pelas vanguardas. Você acha que a leveza temática é mais propícia à soltura sintática?

Não necessariamente. Mas no meu caso me pareceu ser assim. Os jogos de palavras presentes nos meus três primeiros livros são em regra cômicos. Mas confesso que, pessoalmente, o trocadilho ou os jogos de palavras, em geral, empregados com intenções sérias não costumam me convencer.

A mudança de rumos de sua prosa faz pensar no que aconteceu a Machado de Assis, que com Memórias póstumas de Brás Cubas trocou o ameno pelo soturno, a celebração pela problematização da existência. Assim, segundo José Guilherme Merquior, a ficção brasileira conseguiu elevar-se ao que se fazia de mais consistente na melhor literatura ocidental. Teria sido o aprofundamento registrado em seu quarto livro o motivo de analistas rigorosos como Luiz Costa Lima se somarem àqueles que já haviam manifestado apreço pelo seu trabalho? Passados mais

de dez anos de produção pelo novo caminho, que balanço você faria da segunda fase?

O balanço que faço fica bem aquém dos elogios a que a pergunta se refere. Sinto-me tão tateante e carente de orientação como no início. Quando criança, nos dizem: quando tiver cinquenta anos, você vai entender. Agora tenho cinquenta anos e não entendo. Quem sabe aos sessenta? O fato é que começo a imaginar um livro, ou um conto, e só consigo pensar nas deficiências e carências do que escrevi antes, em contraste com tudo o que se passa à minha volta e com aquilo que me parece que precisa, a todo custo, ser escrito.

Volta e meia a literatura traz a discussão social para o seu centro. Você acredita que esse é o nosso nó, enquanto habitantes de um país miserável?

Sim. A pobreza, as injustiças, a brutalidade, em suas variadas formas, são inescapáveis e centrais. Resta, no entanto, determinar o que se entende por “social”. A literatura talvez possa dar uma contribuição especial quando se trata de ampliar o alcance do que classificamos como social, em contraposição ao pessoal, ou ao cultural. Por exemplo, as matrizes de uma narrativa, a sua composição e os seus pressupostos abrigam um potencial crítico que pode ter grande relevância social. Mas isso não é automático. Depende da consciência e do sentimento do escritor ao manejar esse material.

Muitas entidades realizam campanhas de estímulo à leitura. Da mesma forma, vemos exigir-se dos escritores que contribuam para a formação de leitores. Você acredita na possibilidade de a ficção brasileira contemporânea conseguir conciliar a busca de qualidade com o cultivo de

recursos considerados nobres – como a metalinguagem, a autorreflexividade e assemelhados –, para fomentar o que os teóricos da estética da recepção chamam de “ampliação do horizonte de ficcionalidade” de nossos compatriotas menos atentos à literatura?

Não é impossível. Porém, o problema depende muito mais da eficácia das políticas educacionais e, acima de tudo, de uma distribuição de renda mais equânime. Sem isso, creio que a discussão se torna muito limitada, quase abstrata.

A imagem em movimento possibilita que grande parte da humanidade satisfaça sua necessidade de narrativa vindo tevê ou indo ao cinema. Os autores também se percebem impregnados da produção audiovisual. Alguns a incorporam ao que escrevem, enquanto outros lutam para se manter refratários às artimanhas do roteiro destinado ao grande público, certos de que assim estarão mais próximos do que um dia se chamou de especificidade literária. E você, como lida com essa questão?

Eu me enquadro no segundo grupo citado na sua pergunta. Mas desconfio de que a imagem predominante que temos das narrativas de cinema deriva de uma fonte literária: o folhetim do século XIX, com seus expedientes apelativos, suas correrias, seu esquematismo moral e político, seus efeitos sensoriais, sua violência e seu erotismo. O problema, assim, não seria tanto o cinema ou a tevê ou a literatura, em si, mas um padrão de espetáculo narrativo que o capitalismo mundial consagrou, talvez por prestar-se, de forma nem um pouco sutil, como veículo dos seus valores e por servir à sua reprodução.

Vários ensaístas que escreveram sobre a ficção contemporânea se ativeram, em algum momento, à crescente profissionalização do relacionamento entre escritores e editores. Como você vê essa questão relativamente a aspectos práticos como contrato, distribuição, divulgação e direitos autorais?

São assuntos que não me interessam e, mais ainda, me desgostam. Talvez justamente porque inserem na cadeia da lógica da sociedade os livros que escrevi (e os que leio) movido por um intuito crítico em relação a essa lógica. O fato é que a literatura (e o escritor) como instituição ou como negócio não me despertam o menor entusiasmo. Sei, porém, que pelo menos por ora não existe outra sociedade e é nesta que tenho de sobreviver. Para tanto, conto com meu trabalho de tradutor e de professor.

Mesmo o inquieto Caio Fernando Abreu dizia que a abertura de espaço junto a editores, críticos e leitores depende da verve, mas igualmente da regularidade na produção. Como alguém que atende às duas exigências, você sempre foi publicado por editoras prestigiosas e conta com uma ótima cobertura de imprensa a cada lançamento. E quanto às vendas, cresceram com o passar do tempo? O que você recebe de direito autoral dá para a sobrevivência? Se não, como consegue dividir o tempo entre as atividades para pagar as contas e a produção ficcional?

Meus livros vendem pouco. Ganho a vida como tradutor e professor no ensino médio noturno. Tento, quase à força, tomar algumas horas de certos dias da semana para escrever. Pensando bem, isso não deixa de ser coerente com a maneira como vejo essa atividade em nosso tempo. E não escrevo pensando a toda hora em críticos,

leitores, editores, imprensa, regularidade. Ao contrário, há em mim um constante mal-estar em relação a isso. Na verdade, nem no livro impresso eu costumo pensar. Embora em geral fique contente e até surpreso quando ele é publicado.

É comum os escritores traduzirem, mas a maioria faz isso diletantemente e se limita a um ou dois idiomas. Seu caso chama a atenção pelo fato de você traduzir textos célebres, originalmente escritos em quatro idiomas – espanhol, francês, inglês e russo –, com uma assiduidade que lhe permite pagar as contas. O que o levou à tradução? Qual o real significado desse trabalho para você? A experiência de transpor textos estrangeiros para nossa língua beneficia sua literatura? Como?

Não traduzi só textos célebres, longe disso. Mas o que me levou à tradução foi uma longa crise de faringite que coincidiu com um grande mal-estar num dos dois colégios em que eu então lecionava. Abandonei um dos colégios e, como já havia publicado três livros e era conhecido em algumas editoras, pensei em traduzir livros para compensar minha perda de receita. Desse modo comecei, quase de um dia para o outro, uma atividade que desde então, há uns dezesseis anos, não interrompi. Para mim, esse trabalho tem um significado especial. Primeiro porque fico sozinho. Segundo porque traduzir é escrever. Terceiro porque constitui um intenso exercício diário de expressão em língua portuguesa escrita – minha área de eleição, digamos assim, desde a adolescência. Com tudo isso, espero que esse trabalho beneficie os livros que tento escrever. Afinal, alguma coisa tem de ajudar.

Tradutor é um verdadeiro carregador de piano que, além de dominar a língua alheia, precisa escrever bem em seu próprio idioma. Apesar disso, ganha muito pouco no Brasil, portanto se vê obrigado a jornadas estafantes. Onde você ainda encontra energia para fazer seus livros?

Vamos olhar à nossa volta. Onde as pessoas que vemos todos os dias encontram energia para tocar suas vidas com um mínimo de humanidade? Minha vida, como está, é até muito fácil. E a energia para escrever vem antes do que vejo à minha volta, das pessoas que andam à minha volta, e de um sentimento de que é necessário escrever sobre isso.

Como editor da revista de prosa Ficções, você lidou com textos de um grande número de escritores brasileiros em atividade, o que lhe facultou uma visão privilegiada da literatura contemporânea. Que panorama você traçaria dela? Em sua opinião, ela vai bem ou vai mal?

Infelizmente, não tenho uma visão privilegiada da literatura contemporânea. Os contos que li durante minha participação na revista eram, em sua larga maioria, de autores inéditos. Não constam do que você chamou de literatura contemporânea. Não estou em condições de traçar um panorama. Tenho uma visão descontínua. A impressão, porém, é de que vai como sempre foi em nosso país. Com altos e baixos e com uma considerável diversidade de caminhos, que parecem ter pouca comunicação mútua. Ao lado da exploração de várias vias de contato com o real, há variadas tentativas de, digamos assim, desrealização do mundo. Não vejo as duas vertentes como excludentes e nenhuma delas está, por princípio, a salvo de estereótipos literários. Não sei se é exatamente assim

que se passa, mas às vezes me parece que se formam dois partidos: uns preconizam que a literatura, em última instância, recebe uma determinação decisiva do real; outros pregam que a literatura é um dos elementos que constroem o mundo humano, em si mesmo destituído de substância. Subtraindo os flagrantes exageros, de parte a parte, talvez reste uma repetição da história do ovo e da galinha. Prefiro supor – para fins próprios, sem tentar convencer ninguém disso – que, para um lado e para o outro, para dentro e para fora da literatura, o processo é um só e contínuo. Situar-se num de seus momentos, em detrimento dos demais, é legítimo e pode dar bons resultados. Mas nem por isso sou obrigado a acreditar que o processo em seu conjunto não continue a atuar.

Como você se situa na vida literária brasileira atual?

Difícil responder. Talvez soe um tanto burocrático, mas suponho que faço parte de um esforço comum, de artistas e intelectuais, para ampliar a consciência a respeito da nossa época e alargar o horizonte mental dos habitantes do nosso país.

SÉRGIO SANT'ANNA

“O artista tem que ser corajoso”

Sérgio Sant'Anna estreou em 1969 e, de lá para cá, publicou doze livros de ficção, além de dois volumes de poesia e uma peça de teatro. Sua prosa se compõe de contos, novelas e romances de uma singularidade tal que levou José Castello a afirmar alguns anos atrás que cada texto parece “reter o frescor da primeira vez”.

De fato, o escritor carioca vê o estilo não como marca de época ou de ego, e sim como consequência da busca de descobrir a configuração reclamada pelo conteúdo, que varia incessantemente. Essa percepção já havia levado Manuel Bandeira a diferenciar forma de fôrma e Clarice Lispector a falar em “procura humilde”. É traço da poesia e da prosa que, a partir da aragem libertária do início do século XX, intensificou o cultivo da autoconsciência e da afirmação artística.

Em conversa com **Dau Bastos, Iorans Souza, Juliana Cardoso Lobo e Vaneska Prates**, Sérgio Sant'Anna atribuiu essa visão da literatura ao convívio com a vanguarda mineira. Viagens e outras experiências consolidaram uma concepção da vida igualmente iconoclasta. O resultado perpassa sua obra, toda ela comprobatória de que, apesar da falta de pendor humano para a ética, a estética é um campo em que ainda logramos alguma vitória sobre nossa inevitável pequenez.

É o que o leitor poderá constatar nesta entrevista, publicada originalmente no livro *Papos contemporâneos 1* (2007).

Começemos por uma pergunta que fizemos a boa parte de nossos entrevistados: o que levou você a ler e produzir literatura?

Lá em casa, mantínhamos uma ótima relação com a cultura em geral, que absorvíamos lendo e viajando. Quando eu tinha doze anos, por exemplo, meu pai foi fazer pós-graduação em Londres e levou a família inteira. Em 1958, passou a integrar a primeira diretoria da Usiminas e nos mudamos para Belo Horizonte. Comecei a cursar Direito e acabei tirando segundo lugar num concurso de contos da faculdade. Não seria um texto que eu publicaria hoje – tanto que nem cheguei a publicar –, mas a colocação no concurso me deixou muito animado, pois o júri era composto por Murilo Rubião, Affonso Ávila e Ildeu Brandão. Quando meus pais retornaram ao Rio de Janeiro, eu já estava casado e continuei em Belo Horizonte, onde acabei ficando até 1977. Durante esses dezenove anos, tive meu primeiro filho, vivi dois casamentos e publiquei quatro livros. Sem Belo Horizonte, eu não teria entrado no universo das letras. Lá havia todo um clima, toda uma tradição literária. As pessoas se encontravam, publicavam, era um grande estímulo. Passei a frequentar uma turma ligada a uma revista bem experimental chamada *Estória*, de onde saíram nomes como Luiz Vilela e Humberto Werneck. Havia também o *Suplemento de Minas Gerais*, fundado pelo Murilo Rubião, que dava muita força para o pessoal em início de carreira. O suplemento era semanal e tinha tiragem de 40 mil exemplares, distribuídos sobretudo entre funcionários públicos, mas também junto ao público externo. Em suas páginas, publicavam-se coisas impensáveis para o momento, de ditadura militar.

Você teve alguma participação política nesse período difícil?

Eu trabalhava na Petrobras e mergulhei de cabeça na Ação Popular (AP). Com o golpe de 64, passei a responder um inquérito, a depor para militares no quartel do CPOR. Por incrível que pareça, não sofri agressão física. No entanto, acabei perdendo o emprego. Mas fiquei contentíssimo, porque não suportava mais trabalhar na Petrobras: toda noite, voltava para casa muito cansado, seria inviável virar escritor daquele jeito. Depois, arrumei um cargo interino no Tribunal do Trabalho – onde trabalhei até me aposentar – e realmente comecei a escrever.

Você nasceu como escritor numa época em que o romance político estava muito em voga. Ele não exerceu nenhuma atração sobre você?

Não, até porque o político pode ser misturado. Se você observar, meus livros têm questões políticas. Meu primeiro livro, *O sobrevivente* (1969), não, pois é subjetivo; mas *Notas de Manfredo Rangel, repórter* (1973) tem um conto político, contesta claramente a ditadura. *Confissões de Ralfo* (1975), também. Todo mundo de certa forma era político, só que eu não me conformava com esse papel. Eu tinha convivido com sindicalistas e visto que a cabeça deles era limitadíssima, de comunista clássico. Depois, em maio de 1968, eu era bolsista na França, onde tive ainda mais certeza de que a esquerda com que eu tinha contato, do Partido Comunista, estava ultrapassada.

Como conseguiu a bolsa de estudos para a França?

Meu pai era um professor importante de Ciências Econômicas e me fez um plano de estudos, que apresentei ao Instituto de Ciências

Políticas (Sciences Po). Só que nunca cumpri o plano: fiquei em Paris vagabundeando, pois meu objetivo já era ser escritor mesmo. Lia muito, mas basicamente ficção, para saber o que estava acontecendo na literatura francesa. Como o André Breton havia morrido dois anos antes, o Surrealismo estava na ordem do dia e mereceu um número especial da *Nouvelle Revue Française*. Era também a época do *nouveau roman*, um troço chato, mas que me sentia na obrigação de ler. E, por incrível que pareça, descobri Borges e Cortázar na França, onde os dois já tinham nome, enquanto no Brasil estavam apenas chegando. Igualmente importante foi conhecer a patafísica, de Alfred Jarry e Boris Vian.

Fale um pouco sobre a presença da patafísica em sua obra.

O Collège de Pataphysique era uma academia às avessas. As pessoas tinham títulos, se sentavam seriamente à mesa, ninguém debochava. Cultivavam um humor com seriedade absoluta. Num país repleto de filósofos, o Jarry publicou um livro intitulado *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, no qual se atém a questões filosóficas como ponto de partida para o humor. Em meus textos, é comum o questionamento existencial trazer um dado de molecagem que nem sempre se mostra claramente ao leitor. Neste momento, por exemplo, estou escrevendo “Barata na sopa”, que, como o próprio título diz, é uma gozação. O inseto é a protagonista de um história em que tento combinar inteligência e molecagem. Gozo o budismo, que ultimamente as pessoas respeitam tanto. Nas leituras francesas, busquei justamente os autores que traziam esse lado brincalhão, não a produção da *Académie Française*, tão aclamada pelos brasileiros.

Se até hoje Rio e São Paulo concentram a quase totalidade das editoras, é de se imaginar que naquele tempo não fosse nada fácil publicar em Belo Horizonte. A essa dificuldade regional se soma o fato de o primeiro livro geralmente ser o mais difícil de colocar na rua. Como se deu sua estreia?

Fui juntando os textos, levei os originais à gráfica e paguei de meu bolso. Minha mulher, que era artista plástica, criou a capa. Fizemos mil exemplares, que eu próprio distribuí. Enviei metade da tiragem pelo correio, a escritores e críticos que poderiam me dar algum retorno. Como naquela época não havia tanta gente escrevendo, recebi muitas respostas. Graças a esse livro, também ganhei uma bolsa da Fundação Ford para o Programa Internacional de Escritores, na Universidade de Iowa, no período de 1970, 1971. Os Estados Unidos não estavam como atualmente. A arte e a cultura americanas eram muito contestatórias, o movimento hippie estava no auge, a universidade cultivava a liberdade. No *campus*, as pessoas eram contra a guerra do Vietnã, eram antiimperialistas e anti-racistas, recebiam muito bem os estrangeiros. Pude conviver com gente mais experiente, das mais variadas proveniências. As línguas se misturavam: perguntas em espanhol, respostas em inglês, frases em francês, uma loucura. Mesmo dominando os diferentes idiomas, ninguém conseguiu produzir um romance a partir da experiência. Eu próprio cheguei a escrever uns textos, mas o ambiente era muito internacional, não dava para traduzi-lo numa só língua. Com esse programa, ganhei uma experiência extremamente útil para meu fazer literário.

Nos livros publicados nos tempos de Belo Horizonte, você não somente se manteve apartado do romance político como cultivou o experimen-

talismo. Isso se deveu às suas leituras e às suas estadas na Europa e nos Estados Unidos?

Sim, mas também à influência do poeta de vanguarda Affonso Ávila, ligado ao grupo de São Paulo encabeçado por Haroldo e Augusto de Campos. O Affonso tinha uma ascendência muito grande sobre a turma jovem de Belo Horizonte, gostava de fazer a cabeça dos mais novos. Recebia em casa os concretistas, Murilo Mendes, artistas estrangeiros, assim como o pessoal que começava a escrever na cidade. Lia os trabalhos da gente e criticava mesmo, exigia uma posição de vanguarda. Salvou muito poeta de ser sonetista, tradicionalista. Isso me marcou bastante. Tanto é que em Paris já cheguei procurando o que estava acontecendo de novo. Nos Estados Unidos, mais ainda. Se na França fiquei só de espectador, na América do Norte tive contato com as pessoas que faziam.

Simulacros (1977) é o último volume do que se chama em sua obra de “trilogia da radicalidade”, toda escrita em Belo Horizonte. Nesse romance, você enfrenta o desafio de adensar personagens caricaturais, que vão se matizando, nuançando e ganhando humanidade. Como foi o processo de escrita desse livro?

Foi muito difícil. Estávamos em plena ditadura e minha ideia inicial foi criar uma peça ambientada numa época em que o teatro estivesse proibido. A história consiste num grupo de pessoas que se juntam à noite, clandestinamente, para encenações de cunho existencial. Havia até uma senha para se entrar no local dos ensaios. Durante o processo de escrita, descobri que não era dramaturgo, então parti para o romance. Daí esses personagens construídos para o teatro,

meio esquemáticos, o que não considero propriamente uma virtude. Na verdade, o livro me incomoda em certos aspectos. Como a Bertrand Brasil o reeditou, precisei dar uma olhada para ver se tinha algum erro muito grande e percebi que se naquela época eu tivesse mais domínio, me permitiria uma soltura maior. Notei também um uso da repetição que atribuo à minha grande admiração por José Agrippino de Paula – autor de *Lugar público* (1965) e *Panamérica* (1967) –, que é um arraso. Se fosse americano, ele talvez tivesse sido o escritor a conseguir lançar uma literatura verdadeiramente pop no mundo. Eu estava influenciado por ele e ainda sem saber escrever romance. Basicamente não sou um romancista, ainda que não me restrinja ao conto, como muita gente pensa. Gosto de escrever histórias de tamanho médio, que posso estender um pouco e, ao mesmo tempo, preservar a condensação. Como leitor, não tenho a menor paciência para romances sobre famílias, sagas. A pessoa que desperdiça tempo assistindo a novela de televisão quer saber o que vai acontecer, quando já se sabe. Não tenho interesse pelo que vai acontecer, pelo suspense. Busco a peculiaridade da escrita e as experiências que me acrescentem algo novo. Não tenho tempo para a literatura de simples entretenimento.

O fato de ter conseguido um emprego público logo cedo permite que você só escreva o que realmente lhe interessa. Como é sua relação com encomenda, seja livro de ficção ou crônica?

Tenho uma dificuldade muito grande de lidar com encomenda. A obrigação me atrapalha, vou ficando com raiva da literatura, acho que é dever de casa. Agora, não tenho nada contra *best-seller*, que, ao sustentar a editora, acaba sendo bom para todo mundo. Quanto

à crônica, é um gênero chatinho, metido a engraçado, não me apraz. Há algum tempo, fiz algumas para *O Dia*, porque realmente me pagavam bem. Entretanto, eram difíceis para os leitores, que não gostavam delas. Acabaram me fritando.

Passadas as décadas, seus textos continuam situados na faixa experimental da literatura brasileira. Como você vê autores do passado que integram essa mesma linhagem, a exemplo de Oswald de Andrade e Guimarães Rosa?

Guimarães foi o grande escritor de sua época. Em termos de mergulho na psique humana, *Grande sertão: veredas* é uma obra-prima, um dos grandes livros da humanidade. É tão perfeito que fechou o próprio caminho. Guimarães é terminal. Já Oswald me estimulou a continuar um percurso de produção, me deu muitas ideias, foi um escritor seminal.

Um de seus primeiros editores foi Ênio Silveira. Como era sua relação com a Civilização Brasileira?

De uma liberdade inimaginável. Eu podia escrever o que quisesse. Ênio foi quem editou Joyce no Brasil, respeitava profundamente o autor. Devo muito a ele, que colaborou muito comigo no sentido estético, me deu a maior força como escritor. *Notas de Manfredo Rangel*, por exemplo, tem contos com formatos diferentes e saiu até com ilustrações. O problema é que foi lançado, recebeu uma crítica espetacular, mas não chegou às livrarias. Em Belo Horizonte, não apareceu exemplar algum. Ganhou o prêmio de melhor livro do ano no Paraná e não teve um só exemplar à venda nas livrarias de Curitiba. A editora

era desorganizada e o Ênio queria que o livro acontecesse sozinho. Mas sabe que livro acontecia? O do Antonio Callado, do Carlos Heitor Cony, do pessoal mais ligado à imprensa ou à esquerda.

O fato de você ser um dos nomes mais celebrados da ficção brasileira contemporânea ajuda a vender?

Sim, mas o Luiz Schwarcz contribuiu bastante para isso. Depois que ele começou a me publicar, passei a vender. O primeiro livro lançado pela Companhia das Letras, *A senhorita Simpson* (1989), já deu certo. Saiu bonito, bem feito, sem erros e foi bem distribuído. Livro é um negócio difícil, o editor tem de dar duro. Muito escritor bom publica por editora ruim e não acontece, não chega às livrarias. Por isso digo que tive um editor no Brasil, que é o Luiz. Já o vi com mala na mão, entrando em livraria, perguntando por seus livros. Ele se cerca de pessoas com altíssimo nível, que falam várias línguas, conhecem literatura. É um editor de primeiro mundo no Brasil.

Como se deu sua entrada na Companhia das Letras e qual seu vínculo com a editora?

O editor Pedro Paulo Senna Madureira ia publicar *A senhorita Simpson* pela Rocco. Ainda não tínhamos assinado contrato, mas o livro estava aprovado. Porém, li no jornal que ele tinha saído de lá. Então escrevi uma carta ao Luiz Schwarcz, perguntando se ele estava interessado no livro. Ele me respondeu imediatamente que sim. Mande os originais e, uma semana depois, já recebi a resposta definitiva. Desde então publico pela Companhia das Letras, mas não tenho contrato; se quiser sair, saio.

Outro dia a Lucia Helena, professora de Literatura Brasileira da Universidade Federal Fluminense, elogiou dois livros seus que saíram na mesma época, contudo se posicionam em polos opostos: Amazona (1986) e Tragédia brasileira (1987). Enquanto o primeiro embala o leitor, o segundo é um de seus textos mais ousados. Como se explica isso?

Com *Amazona* tentei pela primeira vez na vida fazer um *best-seller*, mas evidentemente não tive êxito. Fui ingênuo e a editora que o publicou não cuidou bem da divulgação e da distribuição. Acontece que escrevi simultaneamente *Amazona* e *Tragédia brasileira*. Escrevia *Amazona* num mês e, no seguinte, *Tragédia brasileira*. Era bom isso, porque se cansava de um, ia para o outro. *Amazona* seria um folhetim e *Tragédia brasileira* seria um romance-teatro, radicalmente antipúblico, com monólogos visuais, capaz de interessar a um rol restritíssimo de leitores. Até hoje é um encalhe. Foi relançado pela Companhia das Letras e vendeu muito menos que os outros.

Sua obra tem vínculos muito claros com outras artes, todavia percebe-se que você não as vê como meta, e sim como alimento. Tem-se a impressão de que as canibaliza com vistas a potencializar o rendimento literário. Fale um pouco sobre esse aspecto de seu trabalho.

Sempre gostei de absorver as outras artes, principalmente teatro e pintura. Em *Tragédia brasileira*, a representação teatral predomina. A pintura de Balthus me seduziu tanto que escrevi um texto chamado “Contemplando as meninas de Balthus”, publicado dois anos atrás pela *Nouvelle Revue Française*. Agora, embora sempre tenha visto um filme em *Um crime delicado* (1997), não tenho

a menor vontade de escrever roteiro. Por sua vez, em adaptações cinematográficas o autor é traído demais. Entre as artes, a sétima é a que me alimenta menos.

Ao lado de textos que parecem nobilitados pelo nexos com outras áreas do campo artístico, você tem contos, novelas e romances que partem de situações prosaicas, estereotipadas ou jocosas. Porém, o resultado é sempre requintado. Comente um pouco essa variedade.

Acho que se pode partir de qualquer coisa: cena cotidiana, frase filosófica, música, desejo, sonho. Não há regras nem limites. Afinal, por mais que se escreva, nunca se chegará a cinco por cento das associações que a mente humana é capaz de fazer. Uma das coisas que adoro é o uso de clichês. Por exemplo, em *Senhorita Simpson* a protagonista diz a seus alunos: “Se eu pudesse, recomeçava tudo outra vez”. Num dos contos, uma das personagens fala: “A vanguarda é chata, démodée, provinciana”. A frase brinca com os vanguardistas, aos quais geralmente falta humor. O Paulo Leminski tinha boas piadas, mas os irmãos Campos, por exemplo, são conhecidos pela extrema seriedade. Vários críticos notaram que semeio armadilhas para os leitores. São brincadeiras sub-reptícias que existem em praticamente todos os livros.

Já aconteceu de o leitor não compreender a camada, por assim dizer, anedótica de seu texto?

Sim. Em “Adeus”, último conto de *Breve história do espírito* (1991), por exemplo, resolvi fazer uma brincadeira com classe: ao completar cinquenta anos, o personagem organiza uma despedida para o

próprio pênis, que vai se aposentar. É uma festa fina, sem qualquer palavirão, cujo verdadeiro homenageado nem o público nem a crítica identificaram. As pessoas me perguntavam: “Mas quem é esse homenageado?”. Plantei umas dicas no texto, porém ninguém entendeu. Isso me deu uma frustração tremenda.

Seus livros não são necessariamente viscerais, mas têm sempre algum traço biográfico. Como se dá o aproveitamento do que você próprio vive?

De maneira relativa. *Breve história do espírito*, por exemplo, se constrói em torno de três personagens, cada um atravessando um momento particular da vida. O segundo conto retrata uma situação vivida por mim, como professor da Escola de Comunicação da UFRJ. Como lecionava uma matéria muito ampla chamada Técnicas Básicas de Comunicação, certa vez dei uma aula sobre um anúncio do cigarro John Player Special em que pensei a maneira de melhorar a forma perfeita do ovo. Na verdade, mais uma vez usei a patafísica, a ciência das soluções imaginárias, que parte da lógica para chegar ao absurdo.

Como se explica a pluralidade de O voo da madrugada (2003)?

A escrita desse livro não foi totalmente planejada. Coincidiu com momentos difíceis, durante os quais enfrentei problemas de saúde, depressões, e interrompia o que estava fazendo. O volume foi se montando aos poucos, com histórias criadas em tempos diversos. Em certo momento, resolvi colocar uns textos artísticos, então os mandei para o Luiz, que os achou bonitos e me deu liberdade de aproveitá-los. Aí o livro foi tomando corpo, com três partes distin-

tas, das quais a primeira é muito ligada à morte. Nela há um conto chamado “A voz”, que é uma elegia à morte de que gosto muito.

Talvez a relativização decorrente do enfrentamento do aspecto perecível da existência explique também o rompimento das amarras morais.

É, é um livro barra-pesada. “Um conto nefando?”, por exemplo, foi muito rejeitado por algumas mulheres. Mas foi muito bem-aceito por outras, como a Malu Mader, que chegou a me telefonar. Acho que o artista não precisa chocar o público – tanto que o conto está discreto no livro –, mas tem que ser corajoso. Isso é fundamental em arte.

Qual é sua relação com a universidade?

Não posso reclamar, pois ela tem sido muito gentil comigo. Falo que estou vendendo livros, mas a verdade é que boa parte vende porque os professores lêem e recomendam. Apesar da xerox, sempre tem gente que compra. Não consigo ler texto acadêmico, mas é positivo que as pessoas escrevam e, principalmente, leiam. Quando dava aula na ECO, eu vivia dizendo aos alunos: “Vocês estão em Comunicação, não podem ignorar um homem feito James Joyce, que levou a linguagem às últimas consequências”. A escola também tem esse papel, de estimuladora da leitura. Outro dia fui convidado a conversar com os estudantes de um colégio secundário que tinham lido meu livro *O monstro* (1994). Achei muito boa a ideia de se estabelecer uma ponte com os jovens, para ampliar o número de leitores. No Brasil tem escritor demais, quando o mais importante é a formação de leitores. Se não fosse escritor, eu continuaria sendo um leitor voraz, porque acho ler uma coisa maravilhosa.

Na diversidade que caracteriza a ficção brasileira contemporânea, encontramos desde prosadores que se contentam em criar enredos trepidantes até autores como você, que equilibram enredo e reflexão. No tocante à sua obra como um todo, como se dá o jogo entre imaginação e entendimento, que segundo Kant resultaria na criação artística?

Considero que minha produção equilibra entendimento e imaginação. Sendo que o entendimento é o tempo todo negado, pois acho a racionalidade perigosa, tenho muito medo do racional puro. O conto “Discurso sobre o método” descarta a possibilidade do conhecimento racional. Em *O monstro*, o professor de filosofia comete um crime hediondo e larga a filosofia por não acreditar mais na racionalidade. Agora, tenho uma forte tendência a subjetivar. A escrita nos leva para onde não se sabe *a priori*, o que é ótimo. Não sei ao certo por quê, mas agora minha cabeça está cheia de histórias, minha mente está mais livre do que nunca.

RESENHAS

ANÁLISES DE LIVROS
DE ENSAIO, FICÇÃO
E POÉSIA

Histórias que pulsam

Insubmissas lágrimas de mulheres, de Conceição Evaristo

Jorge Marques*

Na dimensão humanista em que envolve seu pensamento, Walter Benjamin afirma que na sociedade industrial as experiências compartilhadas são cada vez mais rarefeitas. Nesse sentido, o narrador – espécie de memória viva da coletividade, na medida em que perpetua relatos fundamentais para a compreensão tanto do sujeito quanto do todo em que ele se insere – constitui figura em estado de extinção, prestes a ser submersa por um mundo onde o imediatismo do *fait divers* substitui a perenidade das matrizes de narrativas nas quais a sabedoria é passada de pessoa a pessoa, muitas vezes sob a forma de aconselhamento.

Em seu mais recente livro, a escritora Conceição Evaristo realiza uma experiência que, de certa forma, contradiz Benjamin. *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011) reúne treze contos alinhavados pela existência de uma narradora que se dedica à tarefa de escutar histórias para depois reescrevê-las ao leitor, só que guiada muito mais pela imaginação do que pela memória (mesmo porque, como bem observa Gaston Bachelard, esse fenômeno é caracterizado pela descontinuidade, que resulta em lacunas e imprevistos). Dessa maneira, “o real vivido fica comprometido”, já que são borradas as fronteiras entre ficção e verdade. Emerge aquilo que Conceição Evaristo denomina de “escrevivência”, um dos pilares de

* Doutorando em Literatura Brasileira (UFRJ).

sua obra desde a publicação do aclamado romance *Ponciá Vicêncio* (2003), primeiro volume individual de uma carreira até então desenvolvida em projetos coletivos.

A coerência da trajetória da escritora também é verificada na admirável habilidade com que ela engendra um produto no qual as questões de etnia e de gênero adquirem relevância incontestada, procedimento já adotado em sua obra pregressa. Faz isso, porém, sem resvalar para o discurso panfletário nem descuidar do manejo com a palavra em nome da sobreposição de uma suposta “mensagem” em detrimento de questões formais. Pelo contrário, é no vigor do texto de Conceição Evaristo que se sustentam os enredos narrados pela “escutadora” de histórias. Dito isso, no entanto, há que se ressaltar o fato de que, nos contos do livro, a “substância viva da existência”, como diria Benjamin, tem sua gênese em tramas protagonizadas por mulheres negras que compartilham sua experiência com outra mulher negra – a narradora –, que serve como fio condutor dos contos que se sucedem. Todavia, essa restrição temática não impede o caráter universal das narrativas – outro traço a associar a coletânea à qualidade.

Cabe notar ainda que, de todas as mulheres que circulam pela obra, a narradora é a única a quem não é possibilitada a assunção de um nome. Todas as outras têm alcunhas, com direito a sobrenomes declinados pelo texto. Não por acaso, aliás, as denominações das treze mulheres intitulam os contos e figuram como chave de entendimento de cada um. Como sabemos, em muitos textos literários a escolha dos nomes próprios não se deve ao acaso e decorre de um processo seletivo controlado pelo autor: mesmo que a alcunha escolhida não carregue consigo nenhuma carga simbólica maior, é possível que ajude a enxergar alguma intencionalidade.

Por outro lado, em determinados textos o propósito de agregar referências de caráter simbólico aos nomes das personagens pulsa durante a leitura. É o que acontece às protagonistas do livro aqui abordado, algumas a ocuparem o primeiro plano de verdadeiras pérolas da narrativa curta produzida atualmente no Brasil. É o caso, entre outros, dos seguintes textos: “Adelha Santana Limoeiro”, que aborda com ternura e delicadeza o envelhecimento do corpo carcomido pelo tempo; “Natalina Soledad”, a enjeitada pelos pais que reinventa seu nome próprio; e “Mary Benedita”, artista plástica que se autoimola para utilizar o próprio sangue à guisa de tinta nas telas dos quadros que pinta.

A força da escrita de Conceição Evaristo não deixa dúvidas de que, assim como ocorre com a personagem, o pulsar do sangue está presente em todas as etapas do seu processo de criação. Tal fato, aliado a uma composição consistente e sofisticada, oferece ao leitor a possibilidade de travar contato com um texto que cultiva a sabedoria através de histórias paradigmáticas que expõem dor, força, inteligência e coragem de mulheres que vertem choro sem, entretanto, deixar-se abater pelas vicissitudes da existência.

Jogos visuais

Psiquê, de Angela Lago

Rodrigo da Costa Araujo*

Psiquê, de Angela Lago (2009), é uma delicada releitura do mito homônimo, adaptado para o mundo da literatura infantojuvenil. Retomada semioticamente de Apuleu (século II d.C.) e do célebre fabulista francês La Fontaine (1621-1695), a lenda registra, no contexto alegórico-romanesco, o mito greco de Eros e Psiquê.

Conta a lenda que Psiquê, a princesa mais linda do mundo, desperta ciúmes em Vênus, a deusa da beleza. Para vingar-se, Vênus exige que seu filho castigue a rival. Porém, ao ver Psiquê, Amor não consegue resistir à sua beleza e decide raptá-la. A partir daí, ele consulta um oráculo, que declara (de maneira equívoca) que Psiquê deve ficar exposta num deserto, entregue a um monstro.

A princesa, então, é deixada à beira de um abismo, conforme exigido. Mas um vento a conduz a um castelo e, finalmente, ao marido. Como provação, ele viria todas as noites, mas partiria antes do amanhecer sem que ela o visse.

Instigada pelas invejosas irmãs, Psiquê decide verificar se o marido é mesmo um monstro. Ao tentar ver seu rosto, descobre que ele é Eros, o deus do amor, mas acaba ferindo-o gravemente, ao deixar cair nele uma gota do azeite da lamparina. Afrodite fica sabendo do ocorrido e esconde o filho machucado. Quanto a Psiquê, é obrigada a vagar pelo mundo, cumprindo dolorosas penas para tê-lo de volta.

* Doutorando em Literatura Comparada (UFF), leciona Teoria da Literatura e Literatura Infantojuvenil na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Macaé (Fafima).

O mito de Apuleu, também ele compilação de várias lendas e redesenhado nas ilustrações de Angela Lago, é famoso e bastante conhecido. Por sua natureza alegórica e de origem na cultura oral, ganha, pelas palavras e ilustrações dessa obra, ares de conto de fadas. Em sua trama, é possível reconhecer marcas estilísticas e visuais de outros contos/imagens da tradição oral e visual.

Por meio das ilustrações de Angela Lago, essa fábula alegórica e filosófica consegue mais uma vez atravessar o tempo e o espaço, reestruturando significações e olhares. Sabe-se, além disso, que a psique, em grego *psyché*, era difundida na cultura helenística com o sentido de alma. Posteriormente, significaria borboleta ou moça com asas de borboleta. Daí a repetição signíca das borboletas em várias ilustrações de cenas do livro.

Reforçando delicadamente essas nuances e configurações míticas, as ilustrações de Angela Lago metaforizam os muitos encantos. Desde a capa em preto, com pequenos furos refletidos ao fundo do papel prata-luminoso, somos convidados a acompanhar as aventuras romanescas de Psiquê no espantoso céu estrelado. Nesse jogo de luz e sombra, signos e sentidos, a autora anuncia já na epígrafe, bordada com uma borboleta: “Esta história é de encantamento. Traz vida longa e boa sorte a todos que a escutam ou leem”.

A esta frase inicial, quase oracular, poderíamos acrescentar a visualidade ou o verbo ver, apesar de as ilustrações serem muito mais que mero convite para ler/ver. Na verdade, constituem um intrincado jogo semiótico de ver-esconder que, ao expor-se, objetiva uma sensibilidade capaz de estimular um saber-querer, determinante do ler-ver.

Solidão, estranheza, beleza, desafio, inveja, fantasmagoria,

multiplicidade de portas, borboletas, sono, marcas femininas, lua, texturas, folhas e caules, maciez, água, abismo, morte, entorpecimento, velocidade, ilusão, liberdade e amor são sentimentos ou características que as ilustrações incorporam ou retratam.

Essa rede de retomadas e recursos visuais é o centro do livro, que estimula a percepção, a comunicação entre o verbal e o visual, por meio de um discurso amoroso capaz de motivar qualquer leitor. A cada provação de Psiquê, montam-se jogos visuais em que a transformação do fazer é mola propulsora.

Os espetáculos que as ilustrações de Angela Lago constroem – não só para o olho, mas também para o imaginário – se devem a uma grande sensibilidade para perceber/entender. É assim que a autora consegue também nos estimular a ir além da captação estática de seus desenhos, potencializados esteticamente e semanticamente por meio de uma montagem primorosa.

Harmonia e excesso

Sol sostenido, de Marco Antonio Saraiva

Thais Seabra Leite*

Menos linearidade melódica, mais simultaneidade harmônica: é combinando claves e silêncios que Marco Antonio Saraiva apresenta *Sol sostenido* (2011). Dividido em três partes – “Perdida partitura”, “Clave de lua” e “Duetos em clave de silêncio” –, o terceiro livro do poeta compõe uma vigorosa sinfonia de temas, formas e ritmos.

No primeiro contato, espanto pelo excesso. As duzentas e cinquenta páginas desafiam o leitor a reconhecer inúmeras referências intertextuais e interdiscursivas. Costura de tempos e espaços, de Maiakovski (cf. “Maiakovski e Iessienin”) a Drummond (cf. “Tempos de túneis”), entre Mozart (cf. “Réquiem”) e Aleijadinho (cf. “Memória”), os versos de *Sol sostenido* empreendem uma verdadeira viagem entre culturas.

Além dos eruditos diálogos entre obras, vastos são também os temas e as elaborações. Recorrentemente metalinguísticos, muitos poemas oferecem um vislumbre de questões sociais, ecológicas e históricas, sem que o engajamento do autor se sobreponha à preocupação com a lapidação da linguagem. A título de exemplo, a segunda estrofe de “Morro”:

* Mestranda em Literatura Brasileira (UFRJ).

misto de Labirinto e desterro
 com campos de concentração,
 o eterno estado de suicídio:
 o salto latente dos barracos
 ao precipício,
 (p. 95)

Em aceno breve à vanguarda concretista, *Sol sostenido* apresenta, para além do trabalho apurado, uma exploração visual da escrita e da página. Em poemas como “Dna Sapiens” (p. 79) e “Vampiro”(p. 71), conteúdo e sinal gráfico se põem isomorfos. O mesmo recurso se encontra em “Bumerangues”, de que reproduzimos a segunda e última estrofe:

em qualquer língua,
tangue ou
 dialeto,
 fala,
parole
 ou *langue*,
 tuas palavras
 são bumerangues.
 (p. 77)

Vertidas em metáforas que pertencem aos domínios significativos da botânica, da tradição marítima, da escrita ou do idioma, as palavras estabelecem correspondências belas e raras entre imagens, como se verifica em “A imolação do sol I”:

Afinar a prata do plenilúnio,
no esmeril das ondas tropicais,
até torná-las uma lâmina minguante:
o sabre para o distante samurai.
(p. 100)

Aliada à memória, percorre o livro uma discreta linha de força que desvela a linhagem enquanto descendência e destino tanto do homem quanto do poeta. Os poemas em que sobressai a condição de contínuo do ser humano, envolto em passado e presente, concentram-se mais na abertura e no fechamento de “Perdida partitura”, mas se fazem presentes também em outros pontos do livro. Assim, lemos ao final de “Teias”:

O tecido da memória
de novo os une,
remenda o passado
ao presente, os alinhava
num único abraço, agora
que o vento os espalha
pelos quatro cantos da casa.
(p. 187)

Não menos diversa que a temática é a configuração dos poemas. Seja em versos de maior regularidade, seja em versos livres, *Sol sostenido* revela um Marco Antonio Saraiva que prefere as rimas toantes às tradicionais e consagradas soantes. Do mesmo modo que o *Sol sostenido* – título e nota – é um semitom acima do sol, en-

tre rimas toantes a correspondência não é completa e se dá apenas entre as vogais tônicas.

Foi Mário de Andrade, poeta e musicista, quem atribuiu, ao escrever o “Prefácio interessantíssimo”, mais valor à harmonia (enquanto combinação simultânea) do que à melodia (como sucessão consecutiva de sons). Mário de Andrade no verso, Saraiva no princípio articulador de seu livro: harmonia de diferentes tons e discursos, de erudição e cotidiano, de crítica social e metalinguagem, de poesia e genealogia. *Sol sostenido* é uma possibilidade de transformar excesso em riqueza – ao leitor de aceitar o desafio.