

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA 8

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA 8

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

ORGANIZADORES

FACULDADE DE LETRAS
CENTRO DE LETRAS E ARTES



UFRJ



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

Rafael Mendes

Faculdade de Letras da UFRJ

Cidade Universitária

Ilha do Fundão

Editora Baluarte

www.editorabaluarte.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 : Baluarte, 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

CDD B869.09005

SUMÁRIO

Apresentação

9

Artigos

Poesia 00: um olhar sobre *Parte alguma*, de Nelson Ascher
Audrey Castañón de Mattos
13

Migração e fatalismo em *Inferno provisório*, de Luiz Ruffato
Gabriel Estides Delgado
31

Luna Clara & Apolo Onze no meio do mundo:
horizonte e metaficção na obra de Adriana Falcão
Mariana Souza de Almeida
45

Rubens Figueiredo em *Barco a seco*:
uma prosa movediça
Priscila Wandalsen Mendonça de Castro
59

Ensaio

Do Canindé ao Capão Redondo: o trabalho informal
como resistência cotidiana em Carolina Maria de Jesus e Ferréz
Andressa Marques da Silva
75

Romance e imagem em *O fotógrafo*, de Cristóvão Tezza

Cimara Valim de Melo

91

(Re)elaborando as experiências passadas:

Nove noites, de Bernardo Carvalho

Larissa Moreira Fidalgo

111

Uma análise de *Vinis mofados*, de Ramon Mello

Luciano da Motta Pereira

127

Entrevistas

Eucanaã Ferraz

por Armando Freitas Filho

165

Godofredo de Oliveira Neto

por Dau Bastos, Felipe Diogo, Mayara Ribeiro Guimarães e Núbia Mothé

177

Gustavo Bernardo

por Beatriz Soares, Dau Bastos, Jaqueline Coriolano e Paula Ferreira

191

Rosa Amanda Strausz

por Ana Clara das Vestes, Dau Bastos, Maria Cecília Rufino e Priscila Santos

205

Resenhas

Tecendo olhares à beira-mar

A vida submarina, de Ana Martins Marques

Filipe Manzoni

219

As palavras às vezes se suicidam
Me roubaram uns dias contados, de Rodrigo de Souza Leão

Jonathan Gomes Henrique

223

Entre permanências e partidas
Viavária, de Iacyr Anderson Freitas

Rafael Mendes

229

APRESENTAÇÃO

Esta edição se articula em torno de dezesseis autores dedicados à ficção, à poesia ou a ambas, cujas obras são muito diferentes entre si, mas se irmanam pela vinda a lume em nosso tempo e, sobretudo, pela experiência com a linguagem. Na invenção de mundos desconhecidos, na recriação da própria vida ou na pura brincadeira com as palavras, constata-se o mesmo afã de oferecer textos primorosos.

Os artigos e ensaios foram escritos por pesquisadores que, vinculados a diferentes instituições de ensino do país, conciliam o aprofundamento da abordagem de cada escrito com uma visão global da produção do poeta ou do ficcionista, frequentemente situando-a no todo da literatura brasileira contemporânea.

As entrevistas foram publicadas originalmente na coletânea *Papos contemporâneos 1* (2007) e reaparecem aqui por merecimento, pois são conversas tão consistentes e lapidadas que fazem amplamente jus à circulação sem fronteiras possibilitada pela internet.

Por fim, as resenhas se atêm a livros de tal maneira trabalhados que exigem do receptor aquela atividade mediante a qual o senso crítico se aguça, tanto quanto o senso estético se depura.

Ao leitor, nosso abraço.

Os organizadores

ARTIGOS

ESCRITOS SOBRE ASPECTOS
DA LITERATURA

Poesia 00: um olhar sobre *Parte alguma*, de Nelson Ascher

Audrey Castañón de Mattos*

Falar da poesia contemporânea, esta que está aí, sendo produzida neste exato instante, é pensar nas mudanças que, de Aristóteles aos vanguardistas do século XX, transformaram a forma conhecida por poesia em território do heterogêneo: grotesco e sublime, temas elevados e temas cotidianos, linguagem polida e palavreado chulo, tudo convive na poesia contemporânea, nem de longe pacificamente, pois que o estranhamento e o (des)entendimento que assomam à alma de quem lê dão conta de que a atual poesia não veio para repousar (nem deixar repousar) em margens plácidas.

Claro que essa não é uma prerrogativa da moderníssima poesia – moderno aqui no sentido de atual. Não. O uso da linguagem como ferramenta para transpor o real, ir além do mimetismo aristotélico, tem raízes muito mais profundas. O desconhecido – que é incomum e estranho para a tradição – é o campo de indagação para o alargamento da experiência sensível do poeta moderno (aqui, com moderno me refiro ao poeta de fins do século XIX e começo do XX). Esse poeta moderno é o que assume a criação poética como “um contínuo exercício de pesquisa formal” (Cabañas: 2000, 17).

* Mestranda em Estudos Literários na Universidade Estadual Paulista (Unesp).

Trata-se então de “ouvir o inaudível e ver o invisível”, conforme a fórmula clássica baudelairiana. A linguagem poética, até então mero instrumento de reprodução da realidade, “reclamará uma maior autonomia em relação à normatividade do mundo, reivindicando assim algo que parecia impossível: a capacidade de transfigurar o real e integrar-se ao mundo como elemento constitutivo deste” (Cabañas: 2000, 19).

Com Rimbaud tal transfiguração alcança níveis inusitados. O poeta vidente vê não mais o invisível, mas o que *não existe*, e Mallarmé caminhará rumo a uma irrealidade sensível, “um desejo de absoluto que se aproxima do nada” (Cabañas: 2000, 20).

Tal poesia, que enxota de si o reconhecimento e a familiaridade, diluindo-os em imagens estranhas que se realizam como pura linguagem, configura-se obscura, impenetrável, desconfortável. Para Maria Lúcia Dal Farra (1986), tal ilegibilidade incorpora “uma postura de resistência aos discursos dominantes, na medida em que se refrata ao leitor e ocasiona uma mutação na experiência de leitura” (apud Cabañas: 2000, 21).

Mário de Andrade dirá que os “poetas modernistas”, assim como “os verdadeiros poetas de todos os tempos” (Homero, Virgílio, Dante), cantam a época em que vivem e que a “modernizante concepção de poesia” (de então) levou a dois resultados. O primeiro, o respeito à liberdade poética, teve como consequência a “destruição do assunto poético”, de forma que tudo pode ser cantado pela poesia: “A impulsão poética é livre, independe de nós, independe da nossa inteligência. Pode nascer de uma réstia de cebolas como de um amor perdido” (Andrade: 1960, 208). O segundo resultado, a reintegração do poeta na vida de seu tempo, é talvez consequência direta do primeiro.

Ainda Mário de Andrade, desta vez em seu “Prefácio interessantíssimo”, alinhado com a *tradição da ruptura*, para usar o termo de Octavio Paz, que libertou a linguagem poética de sua função mimética, declara: “Fujamos da natureza!”. O belo da arte, por ser arbitrário, convencional, transitório, não pode arrogar-se o poder de reproduzir o belo natural, imutável, objetivo, natural, sem, na realidade, o deformar. O belo artístico, para Mário de Andrade, “será tanto mais artístico, tanto mais subjetivo quanto mais se afastar do belo natural” (1980, 19-20).

“Outros infram o que quiserem”, finalizou Mário no mesmo prefácio. Pouco lhe importava. Em seu “A escrava que não é Isaura”, dirá que não é a sensibilidade do artista que tem que se rebaixar à do leitor, mas o contrário: o leitor é que deve elevar-se à sensibilidade do poeta.

Tal é o estado de coisas de que é herdeira a poesia do século XXI: a linguagem poética não se limita mais à mera reprodutora do real. A aparente falta de elos com o exterior causa estranheza ao leitor, que se sente incapaz de decifrar esse novo código, que lhe parece hermético, obscuro – absurdo.

Nos anos 1950, a consciência de que sem público a arte não sobreviveria dá início à preocupação com os níveis de comunicabilidade das formas estéticas. A necessidade de se estreitar o contato entre poesia e público – observada por João Cabral de Melo Neto em “Da função moderna da poesia” (1954) –, o conhecimento do papel dos meios de comunicação na sociedade, a consolidação da indústria cultural e da sociedade de consumo encaminharão a poesia para fora dos cânones consagrados pela tradição estética moderna: a linguagem poética passará a ser mediada pelos meios tecnológicos de comunicação de massa. Do poema enterrado ao

poema digital, a poesia incorporará tantas e tão variadas formas de expressão que levarão Antonio Cicero a afirmar, em fins da primeira década do século XXI: “Não há mais vanguarda” (2008b, E18). “Qualquer fetichismo residual em relação a qualquer forma convencional da poesia” foi eliminado e “a consequente relativização de todas as formas tradicionais de poesia” afeta todos os poetas pós-vanguardas (Cicero: 2008a, E13).

É, portanto, nesse contexto pós-vanguardista que se inserem os poetas atuais. Pesa sobre eles, entretanto, o fardo anunciado por Cicero: o de que nada mais é novo, não há o que se inventar. Resta, talvez, o espanto gullariano. Mas, sem novidade, sobre que versará a novíssima poesia?

Gullar já respondeu a essa pergunta antes e talvez a resposta continue sendo válida. Antes dele, já Mário de Andrade detectara o fim do “assunto poético”. Tudo pode ser poesia. Ferreira Gullar decretou: poesia não é filosofia nem ciência. “A verdade da poesia é a que comove”. Incoerente, a poesia sempre começa do zero, mostrando “em cada verso, em cada metáfora, a atualidade do atual” e não serve senão para reafirmar “nosso espanto e a nossa frágil humanidade” (Gullar: 2005, 10).

Motivos de espanto, eis que não faltam, a desafiar nossa frágil humanidade. Fértil, portanto, é o terreno em que se fecunda e se consolida a poesia do século XXI.

Ela segue experimentando a linguagem, tentando “transformar em verbo o vivido” (Gullar: 2005, 10), como sempre fez. Segue bebendo do antigo, do novo e criando um novo-novo. Se é certo que não há mais vanguardas, o mesmo não se pode dizer do novo. Mário de Andrade resumiu perfeitamente a receita da eterna juventude da poesia: “É por seguirem os velhos poetas

que os poetas modernistas são tão novos” (1960, 224). E Ferreira Gullar rematou:

cada coisa está em outra
de sua própria maneira
e de maneira distinta
de como está em si mesma
(apud Fonseca: 1997, 13).

Da mesma forma, o poeta sobre quem se escreverão algumas linhas nesse artigo faz sua poesia com a plena consciência de que

A gente só refaz
o que outros já fizeram
e tudo aqui debaixo
do sol é a mesma merda.
Quem chama algo de novo,
se olha direito, vê
que vem do tempo do onça
(Ascher: 2005b, 58).

Vem do tempo do onça (assim como a própria expressão), mas é renovado pelo olhar do poeta, pela sua mirada que, no final das contas, é sempre única.

O poeta é Nelson Ascher e seu livro *Parte alguma*, que reúne poemas compostos entre 1997 e 2004, será, a partir de agora, alvo de um olhar que busca compreender um pouco a poesia do século XXI.

A poesia de Nelson Ascher

Muitos poetas, de diversos períodos, concordam que poesia se faz não só com inspiração, mas com muito suor. O verso é um burilar a pedra, um lixar o cocho, um afiar navalha velha, depende do poeta. De Olavo Bilac a João Cabral, bem antes do primeiro e bem depois do segundo, todo poeta compôs sua metapoesia, em que dava conta do sangue, suor e lágrimas que custava cada verso.

Nelson Ascher, cuja poesia soa um tanto seca, comedida, exata, não faz diferente. Seu processo criativo (se é que tem algum, como diria, em entrevista, a Rodrigo de Souza Leão) é tão estafante quanto racional. Na entrevista, explicou: “é algo relacionado com os estados obsessivos”. Parte de uma ideia, uma palavra, algo que viu e (até) de uma encomenda específica. Depois de pensar no assunto de várias formas, “racional, irracional, semântica, sonora, pessoal, impessoal, livre-associativa, delirante”, acumula palavras, dados, “coisas irrelevantes” e então começa a entrever a forma do poema, mais ligada ao desenho da frase. Escreve tudo à mão, cobre o papel de colchetes, parênteses, rabiscos, observações e, quando isso lhe parece ter começo, meio e fim, passa para o computador, de onde sairá uma folha impressa que será igualmente massacrada por parênteses, chaves, colchetes, asteriscos. As correções vão para o computador quando a folha já “beira a ininteligibilidade” (Leão, s.d.).

Em *Ponta da língua* (1993), seu primeiro livro, o poema “definição de poesia” aponta para esse aspecto preciso, estudado, da poesia: “é régua que calcula a / linguagem e lhe engenha / modelos de medula” (Ascher: 1993, 55). Mas é em “meu verso” e em “tropical”, extraídos do mesmo livro, que fala do trabalhoso processo criativo:

“meu verso”

meu verso afio
(navalha velha)
dias a fio
e se me espelha
(mas não me fio)
é só de esguelha

“tropical”

a musa teima
nas entrelinhas
deste poema
como na minha
cabeça um símio
banal se abana
inverossímil
entre bananas
(Ascher: 1993, 57-9).

“Meu verso” relaciona o fazer poético ao afiar uma navalha velha, trabalho a que o poeta se dedica “dias a fio”; “tropical”, mais sutil, brinca com a musa, que em tese deveria ajudar o poeta a conceber seu poema. Mas ela é tão inverossímil quanto um macaco se abanando entre bananas ou, como a imagem teimosa desse macaco na cabeça do poeta, apenas o desconcentra: a musa – inspiração – cede lugar a um fazer poético traduzido em trans-

piração, fixação, obsessão. “A poesia que merece ser lida nasce sempre de uma combinação de talento e labuta” (Ascher: 2005a).

Ponta da língua tem uma poesia quente e envolvente. Fala da poesia, estabelece intertextualidades com outros poetas, é crítico e sensual, tudo misturado. Mas nem por isso deixa de ser uma poesia exata, comedida. No poema “joão cabral de melo neto”, Ascher estabelece uma interessante relação com o poeta das coisas ao apropriar-se, de certa maneira, de seu estilo preciso:

Asperamente, na acepção
exata não de ainda úmida
pedra, mas de verso sem metro
fácil nem rima de costume,
João fala concreto armado
até os dentes cuja acústica
fere o ouvido não como lâmina
de faca, mas palavra justa, [...]
(Ascher: 1993, 79).

Também da palavra justa é feita a poesia de Nelson Ascher. Nela nada parece sobrar, nada é desnecessário. As temáticas de *Algo de sol* (1996) e de *O sonho da razão* (1993) giram em torno do fazer poético ou de assuntos cotidianos, como uma lâmpada se queimar; também abordam o amor, mas sem o exagero “punhos de renda” e “água de cheiro” de que falam Carlos Felipe Moisés e Álvaro Alves de Faria (2000) sobre o abuso daquilo que eles denominam “poesia de salão”.

Portanto, a poesia de Nelson Ascher acaba sendo um tanto hermética, resultado, talvez, de sua formação. “Holderlin” (*Algo de*

sol, 1996), por exemplo, fala de uma lâmpada que se queima e também do ápice e declínio do poeta alemão (Holderlin), “mergulhado nas trevas da loucura”, conforme palavras do próprio Ascher.¹

Em 2005 Ascher publicou *Parte alguma*, em que a diferença em relação aos poemas anteriores é bastante nítida; no entanto, a precisão da linguagem e o espanto diante do cotidiano permanecem. Talvez haja mais espanto em *Parte alguma*.

Parte alguma

É dividido em quatro partes: “Mais e/ou menos”, “Aqui (limericks, epigramas e epitáfio)”, “Pomos de ouro” e “Quatorzes”. A primeira, que fala do mundo, de amor, do cotidiano, do homem que vive e luta e envelhece sem piedade é também bastante meta-poética. Há certo desassossego manifestado em relação ao fazer poético; certo desencanto no espanto com o mundo.

“Outono”, que mostra o espanto do eu-lírico com a sensação (generalizada) de que o tempo, ultimamente, tem passado mais depressa, poema de linhas certeiras, econômico, mas de grande poder imagético, deixa entrever certa melancolia, talvez com a vida. São ambíguos os versos: “atrás de nuvens / cada vez mais / negras há cada / vez menos sol” (Ascher: 2005, 44). Não é só a constatação de que os dias terminam cada vez mais cedo, que os anos seguem-se cada vez mais céleres, mas o sentimento de que a vida se esvai, aproxima-se talvez a morte, talvez a inércia diante do imutável. E os versos finais: “tudo o que há boa / noite é mais noite” ao mesmo

¹ Na entrevista concedida a Rodrigo de Souza Leão, já mencionada.

tempo em que remetem para esse final do dia que vem cada vez mais rápido, fazem pensar num período em que há menos poesia, menos pensamento crítico. Uma era com menos luz embora tanta tecnologia nos rodeie.

Em “Arte poética” o desconcerto do eu-lírico é mais evidente. Embasbacado com a própria arte, confunde-se e confunde, num jogo de palavras que, ao mesmo tempo em que parece declarar a inutilidade da poesia, questiona seu próprio lugar nesse fazer artístico:

Como é que vim parar
aqui quero dizer
no meio da poesia
quero dizer no meio
agora deste poema
aqui como é que vim
quero dizer agora
mesmo parar aqui
quero dizer no meio
sei lá de onde nem quando
e é como se tivesse
sei lá me embebedado
[...]

quero mas essa dor de
cabeça que não passa
dizer aqui no meio
sei lá mesmo do que?

(Ascher: 2005, 45).

Ainda na primeira parte do livro, o poema “*Cantiga*” é um dos mais surpreendentes. O leitor de poesia contemporânea, já acostumado com o estranhamento provocado pelo poema irregular, difícil e quase hermético, de frases curtas, ásperas, põe-se a estranhar, nesse poema, a ausência de tudo isso.

Rimas, metrificacão regular – são tercetos, cujos versos oscilam entre 10 e 9 sílabas e refrão de 8 sílabas. Linearidade. Parece beirar o amadorismo. Mas não é gratuito, não em Nelson Ascher, que logo às primeiras linhas deixa muito clara a estirpe da sua poesia. Talvez uma crítica aos maus poetas? Uma ironia brincalhona e descontráida, com as cantigas do trovadorismo? Ou o termo *cantiga* é tomado em sua acepção popular, a de astúcia, de conversa cheia de lábia? Relê-se o poema, pensa-se, transpira-se. Pensa-se numa mistura de *cantiga de escárnio trovadoresca* com *conversa de malandro*. Num plano, a focalização do Rio de Janeiro, representado por suas praias ícones, Ipanema e Copacabana; pela abundância de mulheres bonitas, outro signo da Cidade Maravilhosa; o cidadão comum (as rimas vulgares em “ana” e “ema” são talvez indício disso), meio malandro, sentindo-se parte desse universo democrático, cantando aos quatro ventos o seu à-vontade com as mulheres. E há o mar, igualmente democrático, onde todos podem “pegar umas ondas”.

O refrão, “e vamos pegar umas ondas”, sugere o vaivém ininterrupto do mar e, graficamente, lembra o recuo das ondas.

Noutro plano, se entrevê uma *cantiga de escárnio*, uma crítica aguda em que a vítima seria o verso fácil, frouxo; rimado, sim, até metrificado, mas sem a dose necessária de labuta que faz com que um poema mereça ser lido.

Visto sob essa ótica (possível?), “*Cantiga*” não tem nada de fácil; é um trabalho crítico, resultado de um esforço calculado que

contrapõe um cotidiano descontraído ao cerebral fazer poético e cuja forma é perfeitamente adequada aos dois planos do poema. Abaixo, o poema na íntegra.

“Cantiga”

Quem tá a fim duma gata bacana,
 venha comigo a Copacabana
 e vamos pegar umas ondas.
 Quem tá a fim de cariocas da gema,
 venha comigo para Ipanema
 e vamos pegar umas ondas.
 Venham comigo a Copacabana
 onde tá assim de gata bacana
 e vamos pegar umas ondas.
 Venham comigo para Ipanema
 que tá assim de cariocas da gema
 e vamos pegar umas ondas
 (Ascher: 2005, 51).

Um viés marcante do livro é a temática da atualidade visível e pulsante, posta a descoberto pela ironia afiada do poeta. Não há, entretanto, um desprezo da memória. A atualidade de que se fala em *Parte alguma* tem história; é herdeira de um círculo de vícios e preconceitos muito antigo.

Na primeira parte, uma ironia bem sofisticada, senão velada, assentada na ambiguidade poética, examina o cotidiano. “Homecoming” encerra a primeira parte com uma crítica mordaz a uma sociedade alcoviteira, pronta a criar verdades com a cer-

teza da testemunha ocular. Na transição entre as duas partes há uma gradação crescente dessa crítica fustigante. Os *limericks*² e epigramas de “Aqui” escancaram o dedo na ferida com um humor ferino e direto. O conflito essência-aparência, tema sempre atual, é cantado em pelo menos três poemas. O *limerick* sobre o abjeto rapaz de Praga, que um dia acorda sentindo-se pior que um inseto – intertextualidade clara com *A metamorfose* de Kafka – recorda quão antigas são as questões sobre o ser humano socializado, colonizado pela necessária hipocrisia.

Muitos dos epigramas olham sem piedade para a mulher atual, que, após décadas de luta por direitos e igualdade, parece não ter chegado a parte alguma (que se perdoe o trocadilho envolvendo o nome do livro). Nesses epigramas, as pulsões de amor e morte vêm à tona mostrando que afinal de contas tudo é uma luta pelo prazer a qualquer preço:

Uma mulher se deita qualquer dia
com quem nem bêbado a desposaria
e, então, desposa sóbria algum coitado
com quem nunca teria se deitado
(Ascher: 2005, 75).

A ironia do poema acima aponta para um estado de coisas que pouco mudou. A mulher ainda continua escrava da instituição do casamento, continua a alimentar a horrível sensação de que envelhecer sozinha é um fracasso pessoal. Do sexo com o canalha

² Poemas monóstrofos de cinco versos.

disputado ao altar com o enjeitado – papel colhido às cegas na ventania –, pouco a diferencia da matrona pré-anos 60. Sua pseudoliberdade sexual é punida com a rejeição e com o rótulo: a fácil, a que “dá pra qualquer um”, a “boa de cuspir”. Quem a desposaria, ainda que bêbado, senão um coitado?

“Aqui” passa pela discussão da discussão em torno do racismo e pela falácia dos lemas universais e reduz a trilogia das cores a um monótono tom cinza azulado: *liberté-égalité-fraternité* não passam de conversa para boi dormir.

Outro momento digno de nota dessa segunda parte ocorre no dístico a seguir:

Embora um homem de visão fale com tato,
quem tem olhos e ouvidos segue seu nariz
(Ascher: 2005, 85).

O poema encaminha para o encerramento a série de *limericks* e epigramas ácidos e dispara: todo mundo é capaz de tomar suas próprias decisões. O “faro”, no homem, não é instintivo, o que se vê e se ouve tem que ser alvo da mediação da razão. Novamente, uma adequação perfeita entre forma e conteúdo salta aos olhos. A palavra esperada para rimar o dístico seria *olfato*, claro, mas o poeta a substituiu por *nariz*. A rima negada é a rima intuída, sentida, farejada, por quem tem olhos e ouvidos. Além do mais, a expressão “segue seu nariz” recupera o dito popular sobre cada um cuidar de si, de modo que há também a atribuição de responsabilidade aos atos de qualquer homem, ainda que alguém lhe fale com tato.

Da acidez do poeta nem o próprio poeta escapa. “Aqui” termina com o epitáfio do próprio Nelson Ascher:

Aqui jaz Nelson Ascher consumido
pelo amor-próprio não correspondido
(Ascher: 2005, 87).

Conclusão

Nelson Ascher pode ser considerado um poeta completo por abordar variados temas da atualidade por meio de uma crítica sofisticada que se realiza em uma poesia enxuta e certa. *Parte alguma* reúne momentos extremamente felizes dessa poesia extremamente atual. É um exemplo notável de como forma e conteúdo, ajustados, criam imagens mais eloquentes que a verbosidade jamais poderia sonhar. Assim sendo, a melhor conclusão o poeta mesmo a redigiu no poema “Mil palavras”:

Quanto mais eu, que vi
(digamos) tudo, vejo,
mais vejo que uma imagem
vale por mil palavras.
Quanto mais vejo (e vi
de tudo), mais provável
parece que uma imagem
(digamos, um avião
rumo a um arranha-céu)
vale por mil palavras.
Por tudo o que já vi,
quanto mais vejo, menos
duvido que uma imagem
(digamos, outro avião

rumo a outro arranha-céu)
vale por mil palavras.
Quanto mais vejo, menos
tenho, pois uma imagem
vale por mil palavras,
a ver (digamos, quando
se cravam dois aviões,
duas facas de obsidiana,
em dois arranha-céus)
com tudo o que já vi.
Agora que vi tudo
(já que, de tudo aquilo
que acabei vendo, nada
mais há para se ver),
quanto mais vejo, menos
tenho a dizer, exceto
(digamos) que uma imagem
vale por mil palavras
(Ascher: 2005, 36).

Referências

- ANDRADE, Mário de. “A escrava que não é Isaura”. In: _____. *Obra imatura*. São Paulo: Martins, 1960.
- _____. “Prefácio interessantíssimo”. In: _____. *Poesias completas*. São Paulo: Martins, Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- ASCHER, Nelson. *Algo de sol*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- _____. *O sonho da razão*. São Paulo: Editora 34, 1993. Inclui o volume *Ponta da língua*, revisto e diminuído.
- _____. “Para que serve a poesia?”. *Folha de S. Paulo*, jun. 2005. Disponível em <<http://www.revista.agulha.nom.br/nah2.html>>. Acesso em 25 nov. 2010.
- _____. *Parte alguma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b.
- CABAÑAS, Teresa. *A poética da inversão*. Goiânia: Editora UFG, 2000.
- CICERO, Antonio. “O sentido da vanguarda”. *Folha de S. Paulo*. Caderno Ilustrada. São Paulo, mai. 2008a, p. E13.
- _____. “Ainda a vanguarda”. *Folha de S. Paulo*. Caderno Ilustrada. São Paulo, mai. 2008b, p. E18.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. *A alquimia da linguagem. Leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1986.
- FARIA, Álvaro Alves de & MOISÉS, Carlos Felipe. *Antologia poética da geração 60*. São Paulo: Nankin, 2000.
- GULLAR, Ferreira. “Poesia ou o não-saber”. In: SILVA, D. F. et al. *Boa companhia: poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- LEÃO, Rodrigo de Souza. “Nelson Ascher: entrevista concedida a Rodrigo de Souza Leão”. *Jornal de Poesia*. Publicação online. Disponível em <<http://www.revista.agulha.nom.br/nah03.html>>. Acesso em 25 nov. 2010.

NETO, João Cabral de Melo. “Da *função moderna da poesia*”. [1954].
In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar,
1994, pp. 767-770.

Migração e fatalismo em *Inferno provisório*, de Luiz Ruffato

Gabriel Estides Delgado*

“Dos braços do poeta
Pende a ópera do mundo
(Tempo, cirurgião do mundo):

O abismo bate palmas,
A noite aponta o revólver.
Ouço a multidão, o coro do universo,
O trote das estrelas
Já nos subúrbios da caneta:
As rosas perderam a fala.
Entrega-se a morte a domicílio.
Dos braços...
Pende a ópera do mundo”.

Murilo Mendes

Lidar com artifícios miméticos, com o terreno sempre suspeito da mediação literária, envolve, antes de tudo, capacidade de subversão criativa, um uso especial da linguagem. Sabe-se, com Anatol Rosenfeld, que os processos narrativos contemporâneos “tendem a acentuar a precariedade da instável situação humana”

* Mestrando em Literatura na Universidade de Brasília (UnB).

(1994, 171). Nos cinco livros que compõem o romance *Inferno provisório*,¹ de Luiz Ruffato, a migração aparece como conflito central dos personagens e tem-se um exemplo claro de como a forma narrativa absorve tal caráter de mobilidade. Com efeito, há diferenciações importantes a serem feitas. É preciso primeiro saber que tipo de migração foi objeto de representação. Para Rogério Haesbaert, “numa (pós) modernidade marcada pela flexibilização – e precarização – das relações de trabalho” (2011, 238-9), o migrante pobre tem à sua frente, quando a mudança é possível, “experiências múltiplas’ imprevisíveis”, ligadas à “sobrevivência física cotidiana”. Bem ao contrário da desterritorialização experienciada pelos ricos, entendida aqui como “multiterritorialidade segura, mergulhada na flexibilidade e em experiências múltiplas de uma mobilidade ‘opcional” (Haesbaert: 2011, 238). Sabe-se, portanto, que a lógica da mobilidade “está diretamente ligada aos distintos sujeitos que a propõem e/ou aos atores que a exercem” (Haesbaert: 2011, 238). Toda a análise dos processos de subjetivação e conversão identitária dos indivíduos migrantes deve atentar fundamentalmente para os motivos do deslocamento. São essas demandas iniciais que determinam, em grande parte, as formas da trajetória posterior. Em outros termos: observando o lugar de partida é possível enxergar, com algum acerto, o ponto de chegada.

Em *Inferno provisório*, marcações temporais e geográficas percorrem as narrativas desde o início. Pela leitura, depara-se gradualmente com personagens que protagonizam, por baixo, o processo de modernização do Brasil. Cataguases, cidade na Zona da Mata de

¹ *Mamma, son tanto felice* (2005a, v. I); *O mundo inimigo* (2005b, v. II); *Vista parcial da noite* (2006a, v. III); *O mundo das impossibilidades* (2008, v. IV); *Domingos sem Deus* (2012, v. V).

Minas Gerais, aparece, em meados do século passado, como centro exemplar da industrialização brasileira, sendo responsável por cooptar moradores de zonas rurais adjacentes (Cf. Corpas: 2009, 22). E a cidade mineira, por sua vez, exporta mão de obra barata para os grandes centros urbanos do Sudeste. Há, observando tal recorte contextual, um claro direcionamento do foco narrativo para a problematização das relações de trabalho na vida dos trabalhadores.

Para assumir o ponto de vista do trabalhador, pobre ou de classe média baixa, o narrador do *Inferno provisório* aproxima-se dos personagens através da recriação de sua linguagem. “Olhar o outro, sentir com o outro, sabendo-se não ser o outro. Responsabilizar-se pelo outro. Tudo isso compõe uma ética presente no ato de narrar” (Cury: 2007, 114). Mas apenas a simpatia, o respeito e a honestidade pelo olhar do outro não acabam com o problema da representatividade (Cf. Dalcastagnè: 2005, 16). Na mesma linha, o fato de Luiz Ruffato conhecer intimamente o universo a que aspira representar² não o livra de, possivelmente, colaborar com a resistência de uma amarga e redutora visão unidimensional sobre grupos marginalizados. No entanto, a postura narrativa do escritor mineiro impede que se fale *pelos* personagens. A construção do relato libera as vozes representadas em suas

pluralidades de enunciação, ao mesmo tempo que estiliza essas falas, interferindo na construção de uma linguagem, de um

² Luiz Ruffato (1961) nasceu em Cataguases (MG), filho de uma lavadeira. Foi pipoqueiro, como o pai, caixeiro de botequim, balconista de armarinho, operário têxtil, entre várias outras ocupações. É formado em Tornearia Mecânica pelo Senai e em Jornalismo pela UFJF. Os pais do escritor, a mãe analfabeta e o pai semianalfabeto, fazem parte do contingente de trabalhadores que trocaram o ambiente rural por Cataguases (Ruffato, 2006b).

estilo (ou de estilos). Assume com tais procedimentos o caráter artificial (de arte, de artifício) da literatura, sem se preocupar em mimetizar, fotografando a linguagem, quando também evita representar diretamente a realidade: há a mediação dessa linguagem (Gomes: 2007, 137-8).

Assim, *Inferno provisório* afasta-se do relato convencional e autoritário. Evita também as certezas da linguagem jornalística, em um impulso de deslocamento que “permite ver a realidade pela mediação de outros personagens” (Gomes: 2007, 138), ou seja, a orquestração narrativa depende da pluralidade de perspectivas à qual se entrega. Essa busca de *acesso ao real* é montada por uma clara opção do narrador em colar-se às perspectivas de quem se está representando. Estratégia que pode parecer, em um primeiro momento, mais uma apropriação artística deformadora, mas que se descortina, dentro do espaço limitado da criação literária, como possibilidade de complexificação e visibilidade de experiências suprimidas. Ainda que não se dê diretamente a palavra a quem não tem voz, marca-se a plena possibilidade estética de representações que fogem ao clichê dos conflitos da classe média intelectualizada. Marca-se, principalmente, a riqueza dos processos de subjetivação dos operários. O “acesso ao real”, como construção possível pela arte, dá-se sob a perspectiva dos espoliados, e a “função organizadora do mundo”, uma das atribuições grandiloquentes da arte, sofre o deslocamento em seu eixo *ordenador* tradicional. Não é pouco, pois se sabe do prestígio social da literatura, e as brechas possíveis aos discursos contramajoritários devem ser preenchidas primeiramente com a visibilidade das classes oprimidas.

Ao contrário da estabilidade do sedentarismo ou da mobilidade “opcional” das classes mais abastadas, “onde desterritorialização muitas vezes confunde-se com mera mobilidade física” (Haesbaert: 2009, 251), a mobilidade “compulsória” das classes proletárias leva a inclusões precárias (Haesbaert: 2009, 251). No caso específico de *Inferno provisório*, tem-se “a matéria brasileira na qual a passagem da economia agrária para a cidade é signo e reflexo, ao mesmo tempo, de um projeto malfadado de modernização nos moldes da economia liberal e, mais recentemente, neoliberal” (Hossne: 2007, 21). O processo de favelização é claro e uma urgência por integração perpassa todos os personagens. Metafórica e concretamente, a apropriação ilegal de terrenos e a autoconstrução são motivos recorrentes que articulam a narrativa. Nesse caso, de flagrante imediatismo material, em que, nos termos de Bourdieu (Cf. 2006, 54-6), não há distância da necessidade, o espaço da literatura como prática desinteressada fica restrito e a experimentação formal aguça o efeito de exemplaridade: politiza-se a estética (Cf. Schøllhammer: 2007, 71). A forma nunca vem deslocada de sua referencialidade. Isto é, a linguagem construída em *Inferno provisório* nega a “violenta lógica binária, terrorista, maniqueísta, tão ao gosto dos literatos – fundo ou forma, descrição ou narração, representação ou significação” (Compagnon: 1999, 138), estabelecendo-se, antes, como “entrelugar”, “interface”, como vetor necessário de conformação do real. Encarado sob esse ponto de vista, o artifício da mediação consegue romper, nos termos de Lukács, tanto com o descritivismo naturalista quanto com o subjetivismo extremado, ambos paralisantes, incapazes de dar conta do dinamismo de reterritorialização (ou reinvenção de si) – combativo, complexo e variado – presente nas lutas de integração dos proletários migrantes.

Descrevem-se psicologicamente esperanças subjetivas e acaba-se por mostrar como essas esperanças, através de várias etapas, vão se desfazendo diante da vulgaridade e da brutalidade da vida capitalista. Aqui, decerto, temos uma sucessão temporal, dada pelo próprio tema. Mas esta sucessão, por um lado, é eternamente a mesma; e, por outro, a oposição existente entre sujeito e mundo externo é de tal modo rígida e crua que não pode dar lugar a qualquer dinâmica de relações mútuas. O grau máximo alcançado pelo subjetivismo no romance moderno (Joyce, Dos Passos) coroa uma evolução que leva, de fato, a transformar toda a vida íntima do homem em algo fixo e estático. E, desse modo, o subjetivismo extremado se aproxima, paradoxalmente, da materialidade inerte do objetivismo (Lukács: 2010, 181-2).

Em tais exercícios literários maneiristas e estanques, segundo Lukács, pode-se até, em um primeiro momento, identificar a forma adequada de representação do capitalismo “pronto e acabado”, mas tal forma serviria apenas às classes privilegiadas, já que a potência sentenciadora das relações materiais privilegia sempre os abastados (Lukács: 2010, 182).

Como a desterritorialização se dá pela impossibilidade de exercer efetivo controle sobre territórios, “seja no sentido de dominação político-econômica, seja no sentido de apropriação simbólico-cultural” (Haesbaert: 2011, 312), sempre há, também, o pressuposto por novas adequações. Nesse sentido, as negociações empreendidas pelo migrante são verdadeiras lutas constituídas sobre seu desenraizamento compulsório, resultando em amálgamas identitários. A representação desse processo é por si só uma escolha política. Assim como Maksim Górkí, exemplo utilizado com

recorrência na obra de Lukács,³ Luiz Ruffato dramatiza de maneira complexa vidas instáveis ou fragilizadas territorialmente. Mas o escritor mineiro renuncia à lógica centralizadora do narrador da trilogia autobiográfica de Górkí – *Infância* (1913-1914); *Ganhando meu pão* (1916); *Minhas universidades* (1923) – e assume infiltrações de outros olhares, nunca autônomos, mas ainda assim presentes. Dialogando com possibilidades estéticas advindas do modernismo, Ruffato recorre, por exemplo, à escrita elíptica e a longas listas de substantivos – “palavras-emblema”, segundo a definição de Karl Erik Schøllhammer, proposta em análise do livro *Eles eram muitos cavalos*:

Opera-se um empobrecimento sintático junto com um enriquecimento semântico, e a concretude rítmica das aliterações surge na monotonia ritmada de uma reza e da evocação das palavras como emblemas de reconhecimento de uma realidade demasiado complexa, como para quem denomina oralmente o objeto a fim de se apoderar dele, torná-lo íntimo e conhecido (Schøllhammer: 2007, 73).

Tem-se também a apropriação de soluções da vanguarda concretista, como fica claro pela possibilidade de leitura espacial dos livros, evidente, por exemplo, na narrativa “Zezé & Dinim (sombras do triunfo de ontem)”, do volume IV – *O livro das impossibilidades*. Nesta, apresentam-se dois blocos de textos divididos na página, correspondentes às perspectivas de dois personagens diferentes, que vez por outra unem-se em bloco monolítico. A forma serve, portanto,

³ Cf. “Narrar ou descrever?” (1936).

ao aguçamento da pluralidade discursiva mediada por um narrador em terceira pessoa que, como observa Danielle Corpas (2011, 24), adere mimeticamente à perspectiva de cada personagem. Na mesma linha, as descrições detalhadas, acompanhadas por uma *estética de enumeração* (Cf. Ricciardi: 2007, 50-1), e a utilização “de recursos tributários de experimentos vanguardistas (fragmentação, simultaneidade, visualidade na apresentação do texto)” (Corpas: 2011, 24) franqueiam o *acesso ao real* proposto em *Inferno provisório*.

No entanto, segundo Corpas, a narração em terceira pessoa colada às personagens pode tanto “incorporar em sua elocução a linguagem daqueles sobre os quais recai o foco narrativo” (Corpas: 2011, 25-6) quanto oferecer conclusões fáceis às personagens, próprias de narrador onisciente. Essa “aderência ao íntimo do personagem, conjugada à onisciência do narrador”, deixaria com o leitor a sensação confortável de compreender uma visão de mundo (Corpas: 2011, 27). Para Corpas, a “racionalidade analítica veiculada em discurso indireto” e a “expressividade de uma voz particular que ganha espaço em discurso direto ou no monólogo interior” desvendariam, em um reducionismo de sentido, toda a problemática que cerca os personagens de *Inferno provisório* (Corpas: 2011, 27). Assim como a camada visual dos relatos funcionaria mais como adereço, apenas reiterando o que se compreende sem ela (Corpas: 2011, 34). Ora, tais entendimentos, expostos no ensaio “De boas intenções o inferno está cheio” (2009), são perpassados eles próprios por um intuito de totalização do sentido da obra. O resultado é a possibilidade de abranger os primeiros quatro volumes do *Inferno provisório*⁴ em um esquematismo

⁴ O quinto e último volume da série, *Domingos sem Deus* (2011), ainda não havia sido publicado.

crítico que, se por um lado pode ajudar a compreender a narrativa em diversos momentos, por outro nega peremptoriamente qualquer complexidade no processo de figuração assumido por Luiz Ruffato. Pelo entendimento pleno e palatável que possibilitariam, a proximidade empática do narrador com os personagens e o apelo visual da escrita são reduzidos, na compreensão da ensaísta, a fórmulas pedestres de sensibilização do leitor.

Entender, como sugere Corpas (2011, 34), que os enredos em *Inferno provisório* abrem-se e fecham-se de maneira estritamente “informativa” e que “os sentimentos e atitudes terminam sempre claramente elucidados” (Corpas: 2011, 28) é negar a longa e variada guerra de relatos, isto é, os embates discursivos que se apresentam no romance. Implica, por isso, uma postura hipercrítica. E os efeitos reflexivos provocados pela “exemplaridade terrível” (Hossne: 2007, 23) da narrativa tornam-se estéril comoção de leitores sensibilizados.

A própria itinerância migratória como espaço de embate e negociação exige que a forma literária de *Inferno provisório* adeque-se à pluralidade de interesses dos personagens. Nas palavras de Lukács, “o fato de que o capitalismo se consolidou não significa, decerto, que tudo esteja agora pronto e acabado e que a luta e o desenvolvimento tenham cessado, inclusive na vida de cada indivíduo” (Lukács: 2010, 183).

Apesar dos processos dinâmicos e combativos de reterritorialização rejeitarem, por si mesmos, um possível conformismo na forma narrativa, existe, no entanto, certa previsibilidade inevitável na figuração das condutas e destinos dos migrantes. Conforme dito no início deste artigo, as trajetórias individuais e sociais começam a ser definidas a partir de sua filiação, ou ponto de partida, que, “através do sen-

tido provável do futuro coletivo, comanda as disposições progressivas ou regressivas em relação ao futuro” (Bourdieu: 2006, 517). E é claro que *Inferno provisório* não pode fugir a essa lógica histórica. Surge daí uma espécie de *fatalismo parcial* em que, embora a força do contexto seja inegável, as experiências individuais fazem-se mais importantes, estimulando o narrador a abrir a obra a uma heteroglossia possível.

Referências

- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Tradução de Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2006.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- CORPAS, Danielle. “De boas intenções o inferno está cheio”. *Revista Cerrados*. Brasília, v. 18, n° 28, 2009, pp. 16-36. Disponível em: <<http://www.telunb.com.br/revistacerrados/index.php/revistacerrados/article/view/119/91>>. Acesso em 8 set. 2011.
- COSTA, Rogério Haesbaert da. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. “Ética e simpatia: o olhar do narrador em contos de Luiz Ruffato”. In: HARRISON, Marguerite Itamar (org.). *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato*. Vinhedo: Horizonte, 2007, pp. 107-18.
- DALCASTAGNÈ, Regina. “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n° 26. Brasília: jul./dez. 2005, pp. 13-71.
- GOMES, Renato Cordeiro. “Móviles urbanos: eles eram muitos...”. In: HARRISON, Marguerite Itamar (org.). *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato*. Vinhedo: Horizonte, 2007, pp. 132-40.

- GÓRKI, Maksim. *Infância*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. *Ganhando meu pão*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. *Minhas universidades*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HOSSNE, Andrea Saad. “Degradação e acumulação: considerações sobre algumas obras de Luiz Ruffato”. In: HARRISON, Marguerite Itamar (org.). *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato*. Vinhedo: Horizonte, 2007, pp. 18-42.
- LUKÁCS, Gyorgy. *Marxismo e teoria da literatura*. Tradução, seleção e apresentação de Carlos Nelson Coutinho. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- RICCIARDI, Giovanni. “Pedras para um mosaico”. In: HARRISON, Marguerite Itamar (org.). *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato*. Vinhedo: Horizonte, 2007, pp. 48-52.
- ROSENFELD, Anatol. *Letras e leituras*. São Paulo: Perspectiva/Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 1994.
- RUFFATO, Luiz. *Histórias de remorsos e rancores*. São Paulo: Boitempo, 1998.
- _____. *(os sobreviventes)*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- _____. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo, 2001.
- _____. *Mamma, son tanto felice*. Rio de Janeiro: Record, 2005a.
- _____. *O mundo inimigo*. Rio de Janeiro: Record, 2005b.
- _____. *Vista parcial da noite*. Rio de Janeiro: Record, 2006a.

_____. “Literatura com um projeto: entrevista a Heloisa Buarque de Hollanda”. 10 mar. 2006. Disponível em: <<http://portalliteral.terra.com.br/artigos/literatura-com-um-projeto>>. Acesso em: 8 set. 2011.

_____. *O livro das impossibilidades*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. *Domingos sem Deus*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. “Fragmentos do real e o real do fragmento”. In: HARRISON, Marguerite Itamar (org.). *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance* Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato. Vinhedo: Horizonte, 2007, pp. 68-76.

Luna Clara & Apolo Onze no meio do mundo: horizonte e metaficção na obra de Adriana Falcão

Mariana Souza de Almeida*

“Ts’ui Pen teria dito uma vez: ‘Retiro-me para escrever um livro’. E outra: ‘Retiro-me para construir um labirinto’. Todos imaginaram duas obras; ninguém pensou que livro e labirinto eram um único objeto”.

Jorge Luis Borges

Se ainda permeia o universo da literatura infanto-juvenil o discurso segundo o qual essa seria uma literatura menor, constituída por uma estrutura narrativa simples, beirando o simplório, o romance *Luna Clara & Apolo Onze* (2002), de Adriana Falcão, vem justamente invalidá-lo. Por meio da intrincada relação que estabelece entre real e ficção, essa obra, no que tange à sua construção literária, de tão complexa chega a ser labiríntica.

O primeiro elemento que sugere tal complexidade é a figura do narrador. Já na segunda página do romance, percebe-se uma intromissão sua no relato dos acontecimentos: “E antes que você se pergunte ‘ora, mas o que é que tem de estranho com dois homens encharcados andando pela estrada?’, é melhor deixar tudo expli-

* Graduanda em Letras na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

cado” (Falcão: 2002, 8). Tal prática intromissiva não se restringe a esse primeiro movimento, nem mesmo se resume a passagens esporádicas, mas perpassa toda a obra.

As interrupções do fluxo narrativo são realizadas de diversas formas e pelas mais variadas razões. Por vezes, como no caso citado, interpela-se o leitor, dando-lhe voz e respondendo a suas possíveis dúvidas relativas ao enredo. Em outros casos, o narrador se dirige diretamente aos personagens, questionando ou comentando suas ações, como no seguinte trecho: “Parabéns, Doravante. / Que capacidade de dedução! / Uma conclusão importantíssima para o desenrolar dessa história” (p. 230).

Em diversas passagens, o próprio fazer literário é posto em destaque:

Por azar (ou por uma estranha coincidência, diriam os mais otimistas), Doravante foi embora da cidade justo no dia mais impróprio, fato que provocou uma confusão enorme.

Ou isso não seria uma história de amor cheia de perigo, tristeza e felicidade (p. 76).

Há também casos em que o narrador reserva a si o direito de agir da forma que lhe é mais conveniente – dando saltos no enredo, por exemplo – e não hesita em deixá-lo explícito: “Na falta de palavras para explicar o que Doravante sentiu, pulemos esse pedaço” (p. 230). E ainda:

Doravante e Aventura então se beijaram.

Equinócio e Luna Clara se afastaram discretamente, para não atrapalhar.

Tem horas que um casal precisa ficar sozinho.
Que tal deixar os dois mais à vontade e falar um pouco da velha de
rosa e sua meia chuva? (p. 280).

Algumas páginas adiante, tal passagem é retomada, em um capítulo cujo título, por si só, já põe em destaque a construção literária, através da interpelação de personagens: “Desculpem, Doravante e Aventura, mas esse beijo terá que ser interrompido ou a história não acaba” (p. 293).

A partir dos exemplos elencados, pode-se, portanto, perceber que a todo tempo o narrador insiste em se fazer presente, chamando a atenção para a sua figura, a que convencionalmente se destina um papel oculto. Toda a tradição realista da literatura – que, apesar de muito recente, datando do século XIX, está inevitavelmente entranhada na ideia que se tem hoje do que seja o fazer ficcional – foi responsável por instituir uma forma de avaliação da ficção a partir de condições de verdade (Bernardo: 2010, 41). Ou seja, um bom romance é aquele que se apresenta como uma representação fiel da realidade. E, se a ideia é fazer ficção negando o seu caráter ficcional, se o objetivo é a verossimilhança em seu extremo, nada mais lógico do que empregar como procedimento literário a camuflagem do narrador.

Afinal, quando esse se faz presente, ressalta-se justamente o estatuto ficcional da obra em que sua figura se insere, o fato “de que uma obra de ficção é uma construção verbal, e não um fragmento da vida” (Lodge: 2011, 214). Quebra-se, com isso, o pacto ilusionista, tão preconizado pela tradição realista, através do qual narrador e leitor tacitamente concordam em dirigir à ficção um tratamento digno de realidade, ficando reservada àquele a tarefa

de fazer sua trama parecer real e a este a de nela mergulhar como se de fato fosse.

Assim, ao interromper constantemente o fluxo dos acontecimentos para tecer comentários sobre questões relativas à construção do romance – as quais, em respeito à ânsia realista de verossimilhança, deveriam ser omitidas –, o narrador de *Luna Clara & Apolo Onze* promove quebras sucessivas do enredo lógico, rompendo com o contrato ficcional implícito e imprimindo uma arritmia ao pulsar do texto. No entanto, não há um abandono das convenções realistas, como se pode imaginar. Se houvesse, o resultado seria simplesmente uma obra escancaradamente ficcional – o que não é o caso.

Ocorre, na realidade, um movimento dual. O narrador distancia-se de si mesmo, autodesdobrando-se em sujeito e objeto, em autor e crítico de sua própria obra, em narrador e aquele que se vê a narrar. Unindo paixão e razão, é tomado pelo impulso vital da criação, ao mesmo tempo que faz uma reflexão crítica sobre o próprio ato de criar. Dessa forma, realiza, paralelamente, dois movimentos que apontam em sentidos opostos: o da preservação da ordem realista e o da sua subversão; ou melhor, o de narrar os fatos, em que o contado assume destaque, e o de narrar o narrar dos fatos, em que se põe em primeiro plano o contar.

Esse movimento paralelo, denominado parábase, é possível apenas devido à consciência irônica que permeia toda a obra, segundo a qual pares de contrários não se anulam, não são antagônicos, mas se complementam – o que é visível, por exemplo, pela frase: “Toda loucura tem que ter um pouco de juízo e todo juízo tem que ter um pouco de loucura” (p. 25). O narrador, revelando-se não omissivo, mas consciente de si e de seu papel, apresenta-se capaz de

congregar em si elementos opostos, o que termina por problematizar toda uma ordem lógica instaurada.

Pode-se alegar, inclusive, que esse romance seja regido pelo princípio irônico de composição. Como afirma Ronaldes de Melo e Souza (2000, 30), ironia “quer dizer questionamento. A ironia é uma parábase permanente, principalmente porque subordina o acontecimento representado ao processo crítico da reflexão”. E ainda: “Concebida como parábase permanente, a ironia é a única expressão adequada à interação dialética da experiência emocional e da consciência racional” (p. 31). Sendo, dessa forma, ironicamente construído, o romance em questão realiza-se no limiar entre a ebulição dos acontecimentos e a distanciada análise crítica desses, o que se revela pela figura dual do narrador.

A desconstrução irônica das convenções realistas promovida pelo autodesdobramento do narrador acaba solicitando que o leitor também se desdobre. Ele se envolve emocionalmente na trama, como se essa fosse real, porém o movimento parabático exige que ele mantenha paralelamente um distanciamento racional para que tome consciência da ilusão pela qual sua consciência é tomada. O leitor, dessa forma, bifurca-se em leitor tradicional, para o qual a ficção é realidade, e em leitor autoconsciente, para o qual a ficção é ficcional em seus extremos.

Deixa-se entrever, portanto, que real e ficção realizam-se como dois lados de uma mesma obra, unidos, indissociáveis, em uma espécie de dança, sem que um domine o outro. Assim, ao mesmo tempo que a desconstrução das convenções literárias oitocentistas realça “a lacuna existente entre a vida e a arte, que o realismo tradicional tenta ocultar” (Lodge: 2011, 214), sua ação tem como contraparte o entrelaçamento vertiginoso de ambas as

instâncias. E tal esmaecimento de fronteiras entre real e ficção deve-se ao fato de *Luna Clara & Apolo Onze*, além de se estabelecer como um texto ficcional, ser também uma ficção da ficção – visto que é uma ficção que usa a si mesma para questionar seus próprios fundamentos. O romance, portanto, também se desdobra, ao se construir entre a ficção e a metaficção.

De acordo com Gustavo Bernardo, a metaficção pode ser definida como “um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma” (2010, 9). No caso de *Luna Clara & Apolo Onze*, o jogo metaficcional é criado por ambos os procedimentos. O “falar de si mesmo” remete ao movimento parabático anteriormente explicitado, ao passo que o “conter a si mesmo” termina por redimensionar o imbricamento entre real e ficção já instaurado pelo primeiro procedimento.

Para além da figura do narrador, a metaficção é construída no romance por diversos elementos. Um deles é o personagem Seu Erudito, portador de uma coleção mental de 45.578 histórias integrantes de nossa literatura universal. Essas recebem, por vezes, certo lugar de destaque no romance, seja por uma referência, seja, por exemplo, pela nomeação de personagens de acordo com títulos de obras literárias – tais como *Odisseia da Paixão* e *Divina Comédia da Paixão*, filhas de Seu Erudito.

Segundo Bernardo (2010, 42-3), a intertextualidade por si só já é um procedimento metaficcional, uma vez que é uma forma de a literatura dialogar consigo mesma. No entanto, o estatuto metaficcional que deriva da introdução de tais histórias no romance vai muito além da interlocução literária, visto que aprofunda o jogo entre real e ficção. A inserção de uma obra em outra cria

uma estrutura de encaixe capaz de gerar certo incômodo ao abrir a possibilidade de uma projeção indefinida de histórias e de leitores (Bernardo: 2010, 31). Instaure-se a possibilidade de os diferentes planos – reais ou ficcionais – serem bonecas russas e de nós, leitores, não sermos a boneca maior.

Tal circunstância imprime no leitor certa vertigem, aproximando-o de um abismo. Entretanto, a situação ainda insiste em se adensar. Os personagens das histórias de Seu Erudito, além de criarem essa estrutura em abismo, têm o poder de saltar para aquilo que dentro do romance se entende por realidade. Podemos percebê-lo na seguinte passagem:

Os Três Mosqueteiros, por exemplo, fugiam da sua história para uma visita, muito frequentemente.

Depois do almoço, Seu Erudito brincava de “o que é o que é” com Sherlock Holmes. Tinha que admitir, porém, perdia sempre.

Odiava o Coelho Maluco e aquela sua mania de apressar os outros. Gostava muito de palestrar com Romeu, mas discordava radicalmente das ideias de Julieta, é evidente que aquela história de se fingir de morta não havia de dar certo. Então consolava Frei João, o pobre rapaz que foi levar uma mensagem de Julieta para Romeu, mas não executou o seu serviço por uma dessas coincidências do destino. (Bem na hora que uma moça apareceu na estrada e desviou sua atenção, um amigo de Romeu, muito mais esperto, passou correndo com a mensagem errada, sem que o pobre rapaz visse, e por isso o casal acabou morrendo no fim) (p. 124).

Como consequência inevitável, a estrutura narrativa cria dentro de si um labirinto, espiralando-se. Se nossa realidade in-

terfere na ficção e, dentro dessa ficção, há uma outra ficção, capaz de saltar para essa realidade-ficção (a saber, o plano do enredo), por que não poderia essa suposta realidade que entendemos como ficção saltar para o nosso plano, que entendemos como realidade? Nesse ponto, real e ficção já não se configuram simplesmente como dois lados de uma mesma moeda; imprime-se no leitor a sensação de que um gera o outro, construindo-se mutuamente.

E o abismo cavado ainda insiste em se aprofundar. Há, para além da figura do narrador autoconsciente e das histórias dentro da história outro elemento dinamizador de vertigem. A todo tempo se lê, tanto no discurso do narrador, quanto no de quase todos os personagens, o termo “coincidências do destino” – o qual, reunindo acaso e predestinação, é um termo que por si só congrega contrários, comprovando mais uma vez a existência de uma consciência irônica que permeia o romance. Há também a frequente presença de uma velha misteriosa que nunca foi vista por ninguém, moradora de um casebre situado ao lado de um abismo, em um lugar chamado Vale da Perdição, cuja localização geográfica é exatamente o “meio do mundo” (p. 9). A princípio, esses parecem elementos isolados no romance; porém, no desenrolar da trama, revelam-se o oposto.

Tal vale pode ser considerado uma forma de o horizonte se realizar como imagem. Dividindo a região de Desatino – e conseqüentemente o mundo – em dois, aliando em si sul e norte, o meio do mundo é o espaço do limiar, da tensão de contrários em complementaridade. Assim como o horizonte reúne e separa em seu espaço adimensional o visto e o não visto, o Vale da Perdição é o lugar onde o mundo espelha-se a si mesmo, congregando e tensionando seus lados opostos; é o entrelugar que coloca o indivíduo

frente a si próprio. Sendo assim, é uma espécie de travessia dentro de si mesmo pela qual os personagens do romance passam: “todo mundo que já havia se arriscado a andar por lá chegou diferente do outro lado, não importa em que sentido estivesse indo” (p. 29)

Em determinado momento do caminhar pelo enredo, o leitor descobre, juntamente com os personagens, que dentro do casebre da velha existe um jogo, por ela manipulado, o qual é capaz de controlar a vida dos personagens do livro. Tal jogo, por sua vez, reúne os contrários “destino” e “coincidência”, já que utiliza a sorte da roleta e concomitantemente prevê certos eventos escolhidos. Inclusive, em determinado momento descobre-se que tal velha, na realidade, não é uma, mas inúmeras, infinitas, uma para cada coincidência que no mundo ocorre, e elas atendem pelo nome de “coincidências do destino”.

O fato de esse jogo controlar a vida dos personagens do romance gera mais um problema para nós, leitores. Afinal, perguntamo-nos: e o narrador? Ao criar tais velhas, que possuem um caráter quase divino na obra, ele, de certa forma, isenta-se da responsabilidade sobre aquilo que ele mesmo cria. E, a partir de certo momento, passa a agir como se a história não fosse, de fato, fruto seu, até se surpreendendo com alguns eventos – e logo ele!, o mesmo narrador que fez tanta questão de se exibir e de apresentar a trama como algo construído. Portanto, essas personagens denominadas “coincidências do destino” de certa forma criam a dimensão de uma história que se edifica dentro de si mesma, de um texto que não depende mais da mediação de um autor, uma vez que parece eclodir autonomamente desse genesíaco meio do mundo.

Tais personagens, inclusive, são capazes de controlar a vida em outras obras ficcionais. A passagem abaixo, remetendo

ao trecho (p. 124) que evoca a peça *Romeu e Julieta*, deixa clara tal circunstância:

Quando Frei João deu uma escapadinha do livro para conferir que festa era aquela, reconheceu na hora:

– Que coincidência! Olha lá a moça que passou no dia em que eu ia levar a mensagem de Julieta para Romeu.

– Que moça? – Seu Erudito perguntou.

– Aquela velha – Frei João apontou (p. 306).

Além disso, essas velhas não regem apenas os eventos internos ao romance ou a qualquer outra obra, mas até mesmo a vida extra-ficcional. Percebemo-lo juntamente com os personagens Luna Clara e Apolo Onze, na passagem em que estes leem os lembretes afixados no “jogo das velhas”:

No norte da Inglaterra, estava escrito:

“DERRUBAR UMA MAÇÃ NA CABEÇA DE NEWTON PRA ELE DESCOBRIR A LEI DA GRAVIDADE”.

Em Liverpool:

“APRESENTAR JOHN E PAUL A GEORGE E RINGO”.

Na Grécia:

“COLOCAR UM TRIÂNGULO NO CAMINHO DE PITÁGORAS”
(p. 206).

Dessa forma, a possibilidade de a ficção saltar para a nossa realidade, instaurada pelas histórias de Seu Erudito, acaba to-

mando forma. Tal circunstância, já sugerida, é explicitada ao final do romance:

Você já percebeu como são intrometidas as coincidências do destino?

E criativas.

Ativas.

Muito românticas.

Então vá se preparando.

Porque mais cedo ou mais tarde, muito provavelmente, elas ainda vão se meter na sua vida (p. 324).

Percebe-se, assim, na obra infanto-juvenil *Luna Clara & Apolo Onze*, um irreduzível nó, um entrelaçamento inextrincável entre real e ficção. Com nossos sentidos de leitor agora confusos, turvos, ficamos sem saber o que pensar, como agir ou para onde ir, perdidos no labirinto criado por Adriana Falcão. Retirando-nos de nossa zona de conforto, o romance nos leva, então, a interrogar: quem somos, afinal? Que mundo é este que supomos tão real?

Patricia Waugh afirma, referindo-se à metaficção, que, “ao criticar seus próprios métodos de construção, tais escritos não examinam apenas as estruturas fundamentais da ficção narrativa, eles também exploram a possível condição ficcional do mundo externo ao texto ficcional” (Waugh apud Bernardo: 2010, 46). Ou seja, a metaficção, à maneira de Caeiro (Pessoa: 2005) em “O Universo não é uma ideia minha / A minha ideia do Universo é que é uma ideia minha”, acaba existindo como uma espécie de questionamento da própria realidade, de nossas tão pretensas verdades. Afinal, entre “o Universo” e “a minha ideia do Universo” existe o “eu”, como media-

ção necessária; logo, nunca seremos capazes de saber efetivamente o que é o Universo – ou a realidade –, a não ser por mediações, por aproximações ficcionais. Sendo assim, não seria aquilo que entendemos por real uma forma de ficção?

Nesse sentido, a metaficção vem sacolejar nossas certezas, desconcertá-las e deixar-nos um pouco mancos, só para seguirmos buscando uma nesga de chão que, quanto mais se procura, mais se abre em abismo e mais nos vertiginiza. O romance metafictional *Luna Clara & Apolo Onze*, ao nos colocar diante de nós mesmos, no meio do mundo, no logicamente impossível entrelugar do horizonte, onde os contrários se amalgamam de forma irredutível, compele-nos a questionar: o que é real? O que é ficção? Afinal, que fronteiras são essas entre eles que nos acostumamos a definir de maneira tão impositiva? Seria o real ficção e a ficção real? O que há de real no que vemos? O que há *do* real no que vemos? O que há de ficção naquilo que supomos ser realidade e o que há de realidade naquilo que supomos ser ficção? Afinal, seríamos nós – tão concretos, tão palpáveis – fruto de artifícios alheios? *Seríamos nós ficção?*

Referências

- BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.
- FALCÃO, Adriana. *Luna Clara & Apolo Onze*. São Paulo: Moderna, 2002.
- LODGE, David. *A arte da ficção*. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- PESSOA, Fernando. *Poesia completa de Alberto Caetano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SOUZA, Ronaldo de Melo e. “Introdução à poética da ironia”. *Linha de Pesquisa*, nº 1, 2000, pp. 27-48.

Rubens Figueiredo em *Barco a seco*: uma prosa movediça

Priscila Wandalsen Mendonça de Castro*

“Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não há outra, que nos exprime. Se não for amada, não revelará a sua mensagem; e se não a amarmos, ninguém o fará por nós. Se não lermos as obras que a compõem, ninguém as tomará do esquecimento, descaso ou incompreensão. Ninguém, além de nós, poderá dar vida a essas tentativas muitas vezes débeis, outras vezes fortes, sempre tocantes, em que os homens do passado, no fundo de uma terra inculta, em meio a uma aclimação penosa da cultura europeia, procuravam estetizar para nós, seus descendentes, os sentimentos que experimentavam, as observações que faziam - dos quais se formaram os nossos”.

Antonio Candido

As coisas pós-modernas nos envelhecem cada vez mais. Não é por não as entendermos ou por não nos adaptarmos a elas. Mais que isso, elas nos obrigam ao contato diário com o que não somos e com todas as coisas que elas são e que não deixam de ser porque gostaríamos que fossem outras. Por isso a literatura tornou-se um lugar de encontro. Não só de encontro consigo, mas um encontro com outras coisas que nos salvam do envelhecimento através do espanto.

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

A leitura é sempre um exercício de espanto; quando nos deparamos com um clássico ou um contemporâneo, o que nos move e prende é a capacidade que o texto possui de instaurar uma nova espaço-temporalidade e nos convidar a habitá-la. Habitamos, não como gesto de conforto, mas pelo convite ao caos, pois a literatura, afirma Blanchot, “não está além do mundo, mas também não é o mundo: é a presença das coisas antes que o mundo o seja, a perseverança das coisas depois que o mundo desapareceu, a teimosia que resta quando tudo desaparece e o estupor do que aparece quando não há nada” (1997, 316).

Mesmo quando não há nada, há literatura, e seu convite é tão seguro que o leitor sofre ou se alegra com a leitura e pela leitura. Se este leitor por acaso for um crítico literário, possivelmente se sentirá impelido a escrever sobre o texto. Para isso, recorrerá a outros textos de modo a compor um arcabouço teórico para fundamentar a emoção inicial ou para fazer da impressão uma certeza e, quiçá, uma tese.

No entanto, quando o texto, além de novo para o crítico, é novo para os demais leitores, é lançado em um duplo abismo, pois sem leitores anteriores a escrita torna-se movediça e o crítico deve trilhar um caminho ainda mais solitário. Não podemos precisar o tamanho da queda e nem como é o seu fim, mas dar o primeiro passo é um início.

Segundo passo

Antonio Candido, em seu artigo “De cortiço a cortiço”, cita Proust ao dizer “toda vez que um grande artista nasce, é como se o mundo fosse criado de novo, porque nós começamos a enxergá-lo conforme ele o mostra”. Talvez seja um ponto de partida para en-

tender a obra de Rubens Figueiredo – enquanto Rubens Figueiredo nos mostra o mundo de outra forma, possibilita nosso espanto diante de uma recriação da realidade, fazendo emergir as zonas recortadas no tempo, as questões vivas e imediatas do interesse humano, ou seja, o material literário.

Nosso escritor, também professor e tradutor, foi consagrado como contista e romancista. Atualmente publica pela Companhia das Letras e já ganhou os prêmios Jabuti (duas vezes) e Arthur Azevedo. Mas isso ainda diz pouco, já que tantos autores possuem trajetória parecida e, além disso, ser aplaudido pela maioria não é o suficiente para reconhecemos um grande artista. Afinal, muitos grandes artistas não tiveram um reconhecimento adequado em vida e muitas vezes nem após a morte, portanto o que justifica a minha afirmação de que Rubens Figueiredo criou o mundo novamente?

Para responder a esta pergunta me concentrarei em *Barco a seco*, publicado em 2001 e ganhador do Prêmio Jabuti. O motivo de minha escolha é o convite feito pela obra e a concentração de elementos essenciais para pensar o literário, uma travessia contínua e que encerra na caminhada seu objetivo final.

Barco a seco é narrado em primeira pessoa e conta a história de um órfão adotado por uma família pobre que, ajudado por sua professora de universidade, dona de um ateliê, e utilizando uma certa dose de esperteza, consegue melhorar de vida, especializando-se no pintor Emílio Vega, cuja vida, assim como a obra, é obscura. Dentro da trama, o crítico tenta resgatar a identidade de seu pintor e, no mesmo movimento, reconstruir sua própria identidade.

No entanto, algumas questões fogem do evento narrado e inauguram uma instância que podemos chamar de literatura. O

mundo está mergulhado no mar, a água invade a narrativa de modo que o espaço, os personagens e o tempo estão imersos no líquido. A água não é apenas uma metáfora, mas um estado permanente do texto. No contato íntimo com o elemento, o narrador-personagem mede a sua força e visita os mundos presentes em seu passado. Ana Ligia Matos de Almeida, em sua dissertação de mestrado, analisa a água como elemento fundador da narrativa e afirma:

A escrita de Rubens Figueiredo é talhada pelo instrumento-água na medida em que o caráter movente, múltiplo deste elemento é incorporado à fabricação da narrativa, aliando-o, de algum modo à condição precária da própria existência. O que significa admitir que os pontos de apoio da sua escrita estão fixados em solo líquido (Almeida: 2003, 29).

Se o ponto de apoio está mergulhado em solo líquido, os aspectos narrativos (tempo, espaço, personagens) estão em movimento, não estão acabados. Este é o cume da narrativa, uma vez que em vida, assim como na obra de Figueiredo, os homens não são finalizados, melhor, afinam e desafinam, como já afirmou Guimarães Rosa:

O mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas estão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra, montão (2006, 23).

A fluidez do tempo, dos personagens, do espaço é possibilidade acarretada pela presença da água enquanto elemento condu-

tor, pois os líquidos não se fixam ao espaço, não mantêm sua forma com facilidade. Zygmunt Bauman, sociólogo que estuda a sociedade em que vivemos, em seu livro *Modernidade líquida* (2001) afirma que a fluidez é a principal metáfora para o estágio presente, pois estamos em um processo de liquefação; Rubens Figueiredo realiza o mesmo processo: seu texto está em liquefação e essa instabilidade transforma o evento narrado em material estético e, conseqüentemente, literário.

O texto inicia com a luta do narrador-personagem Gaspar para não se afogar. Acostumado a nadar e conhecedor do mar, arrisca uma distância e se vê lutando contra a água. O combate narrado no primeiro capítulo é uma metonímia da narrativa, uma vez que as sensações e reflexões presentes nessa passagem serão desdobradas e aprofundadas durante o texto. A passagem abaixo é exemplo disso, pois a mesma disciplina que salva Gaspar do afogamento possibilita sua libertação do mundo marginal a que pertencia:

Após um tempo, nadar embriaga um pouco. A respiração, o ritmo, os movimentos repetidos são a relojoaria de um tempo alheio ao pulso de quem se encontra no seco. O nadador sabe, a cada minuto, que depende de uma disciplina para não ir ao fundo. Com o tempo, isso não assusta mais, não preocupa tanto. Com o tempo, a disciplina fabrica um torpor agradável, destila um sentimento egoísta de liberdade, uma sensação que se mostra tão coerente, tão merecida que, na hora, nem sei se algum outro tipo de liberdade poderia mesmo existir (Figueiredo: 2001, 10).

O pintor estudado por Gaspar, Emílio Vega, é obcecado pelo mar e o retrata em suas pinturas. Para entender o tema re-

corrente, o crítico mergulha na obra e em seus desdobramentos estéticos, encontrando nas pinturas de seu artista muito mais que uma reprodução da realidade: uma nova forma de enxergar o mundo.

Através da água, Emílio Vega reconstrói o real, desvendando um outro mar. Na busca pela identidade do artista, o narrador empreende uma busca por si mesmo e, assim, se descobre muitos, não se encerra e narra tantos eus quanto pode conhecer. Aqui chegamos a uma possível abordagem da narrativa: o caráter movediço dos personagens.

O obstáculo

Julio Cortázar, em seu artigo “Situação do romance”, publicado em 1950, afirma:

Nota-se que não há mais personagens no romance moderno; há somente cúmplices. Cúmplices nossos, que também são testemunhas e sobem ao estrado para declarar coisas que – quase sempre – nos condenam; vez por outra há algum que presta testemunho a favor e nos ajuda a compreender com mais clareza a natureza exata da situação humana do nosso tempo (Cortazar: 1999, 212).

Embora o autor argentino se refira ao romance moderno, etiqueta um tanto polêmica e, por isso, delicada, gostaria de tomar a ideia do personagem como “testemunha que nos ajuda a compreender a natureza humana”, pois Rubens Figueiredo, ao desestabilizar a construção dos personagens, metaforiza a identidade humana em constante transformação.

Gaspar, Emílio Vega, Ester são personagens principais, mas ao mesmo tempo cúmplices e testemunhas da existência humana, a qual, ao mesmo tempo que busca afirmação, estabilidade e delimitação, afoga em si mesma, como em uma voçoroca, pois possui águas profundas que ocasionam erosão, possibilitando o desmoronamento constante.

Ao descrever o espaço onde vive, Gaspar aponta a diferença entre o eu que habita aquele espaço e o eu do passado. No entanto, no parágrafo seguinte afirma que ambos são parte de um mesmo eu, desdobrando-o e não cindindo. Os dois homens existentes em um mesmo corpo não são partes excludentes, mas convergentes.

Esta é a minha cidadela e quem entra e depara com este apartamento tão bem arrumado, tão racionalmente desprovido de supérfluo, não pode nem sequer desconfiar dos sustos e do caos que me perturbam pelos anos, pelas ruas, pelas madrugadas, sem ter onde dormir, e terminaram me instalando aqui.

É bom mesmo que não desconfiem. Para eles, sou outra pessoa. Digamos, alguém que um dia veio do interior para estudar na faculdade de história. Para eles nesse ponto começa a minha vida, o que de certo modo não deixa de ser verdade. Eu, Gaspar, eu, Dias (Figueiredo: 2001, 33).

A passagem é um exemplo de apenas dois personagens em um, mas outros aparecem ao longo da narrativa: o Gaspar que deseja se apropriar da identidade de Emílio Vega através de seus quadros; o Gaspar que se relaciona com Ester, se reinventado enquanto homem equilibrado e comedido, permitindo que ela só conheça essa parte do homem com quem se relaciona; o Gaspar da galeria,

intelectual respeitado e bem-sucedido. Não cessa a capacidade do narrador de se mostrar diverso de si mesmo, à medida que se narra. Sem extrapolar a narrativa, podemos situar Gaspar em uma sociedade individualista que oculta suas faces, a fim de se resguardar de seus contemporâneos e de si mesmo.

O narrador-personagem dedica a vida a desvendar as verdades e mentiras a respeito da vida de Emílio Vega e a autenticar os quadros. Na busca pela identidade do artista, narra suas identidades, não conseguindo abarcar a totalidade de sua existência e, por fim, descobrindo que a totalidade da existência de Emílio Vega é composta pela mesma multiplicidade.

O pintor contém em si três existências: o artista alcoólatra; o homem comum regenerado, mas incapacitado para a arte; e o idoso crítico de sua “vida e obra” que tenta, antes de morrer, deixar o seu legado. O primeiro Vega nos é narrado pela biografia feita por Gaspar, porém os outros somente são desvendados no final da narrativa, quando o próprio, já velho, cansado e com o nome falso de Inácio Cabrera, se deixa desmascarar por seu admirador. Embora haja uma distância temporal entre as faces, as três estão encerradas em um mesmo ser, pois o passado, o presente e o futuro são partes constituintes do homem e imbricadas no homem, sem que possamos separá-las, ainda que tentemos para fins didáticos, como observamos na passagem que segue:

Mil vezes Inácio afoga Vega, mil vezes empurrou sua cabeça para baixo da água para que não pudesse respirar, mil vezes os cabelos do pintor ondularam entre os dedos abertos de Inácio, enquanto as bolhas da respiração cortada ferviam em volta da sua mão. Cabeça e mão – antes unidas as duas em um contínuo

de veias, de carne e de vontades, a mão agora odeia a cabeça, está em guerra contra ela. A mão quer se vingar desse apêndice traiçoeiro que se arroga mais força do que o peito, mais sangue do que os braços, a mão quer matar a cabeça e Vega quer sufocar Vega (Figueiredo: 2001, 182).

O conflito entre os dois eus de Vega é narrado pela metáfora do corpo e da mente: de um lado o Vega artista, que faz da mão seu membro de salvação; do outro o Vega social-comum, que faz da cabeça seu refúgio e onde guarda seu passado.

A presença de três homens em um desestabiliza o horizonte de expectativa do leitor, já que este envolve a figura do artista em uma aura e lhe cobra uma postura excêntrica permanente, que não é encontrada na biografia de Emílio Vega.

Enquanto artista, não conseguia uma aproximação da sociedade: introspectivo, alcoólatra, estrangeiro. A arte era seu maior laço com o real. Após um afogamento, largou a bebida e perdeu a capacidade artística, assim foi inserido no meio social, mas deixou de ser Emílio Vega, adotando o nome Inácio Cabrera, mas guardando na memória as duas partes para, depois de idoso, sem as duas partes, legar a Gaspar sua arte e suas identidades.

Ester, namorada de Gaspar, também é uma personagem fluida e não delimitada. Ao narrar sua relação com ela, conhecemos uma mulher exigente, fútil e comunicativa: “Não gosto de lhe dar presentes, mas às vezes me sinto obrigado. Ester não se acanha em pedir, e pedir muito. Com gracejos, finge ser uma paródia de comércio aquilo que é comércio puro, e a sério” (Figueiredo: 2001, 41). Entretanto, não conhecemos a face materna de Ester, o narrador-personagem não conhece sua enteada, portanto esse lado é obs-

curo na narrativa; sabemos, porém, que nem ela nem ele querem aprofundar o relacionamento a esse ponto, o que conota um desejo de resguardo, ou melhor, a permanência do caráter incompleto de cada um, resguardado no líquido.

No capítulo 12, o narrador e Ester fazem uma visita ao asilo que ela costuma frequentar. Gaspar não encara essa prática como um ato de caridade por parte de sua mulher, pois se sente incapaz de afirmar que ela seja boa ou má, não pode encerrá-la: “Se o meu motivo para ir ao asilo continua obscuro, quem poderá dizer que Ester era boa ou má, por achar que podia ganhar alguma coisa ao tocar essa consciência?” (Figueiredo: 2001, 125).

O narrador faz uma longa explanação sobre o comportamento dos idosos e acaba por se fixar em uma senhora muito debilitada que todos os dias se dedica a escrever em um caderno as memórias de sua cidade, já extinta. Desenha lugares, anota nomes de lojas e o que era vendido em cada uma, faz lista com nome de habitantes, descreve como eram as famílias e o que faziam. O trabalho minucioso inicialmente nos leva a crer que a senhora empreende uma viagem ao passado na tentativa de presentificá-lo ou, mais que isso, concretizá-lo de modo que se torne uma unidade e não se perca. Essa parece a tarefa do homem que se encaminha para o fim da vida: fazer o balanço do passado e impedir que os grandes fatos se diluam no tempo.

Porém, a diluição é o princípio de *Barco a seco*. Para afirmarmos que a narrativa está imersa na água, são necessariamente excludentes fatos sólidos, concretos, permanentes. A relação dicotômica entre sólido e líquido é determinante para permitir que, em vez de um final, Rubens Figueiredo proponha um caminho sinuoso, afinal já falamos que a água não se fixa, não se delimita.

Por isso, o narrador desilude o leitor que traça o caminho óbvio: o resgate da identidade. A idosa não pretende resgatar sua identidade, mas, em um ato de desespero, tocá-la mais uma vez, senti-la antes de tudo se diluir e de ela mesma, por fim, desaparecer. Como lemos na passagem abaixo:

Não se trata de um quebra-cabeça. A mulher não se ilude com a ideia de que tudo aquilo venha a se encaixar na sua forma original, compor um todo outra vez. Ela apenas dissemina os pedaços, sem direção nem ordem. Cola um fantasma em cada nome, sem a menor ilusão de que, um dia, nome e fantasma juntos tornem-se carne e venham a falar. Mas, mesmo assim, ela se espanta com a certeza de que ninguém mais se importa com nada disso. Ela se assusta com a ideia de que seus conhecidos daquela época, depois de se dispersarem pelo planeta e esquecerem até a sua língua, já não existem e nada retiveram do mundo que foi deles. Como aceitar que tudo desapareça? Tudo que havia de mais sólido, enraizado tão fundo no chão. A mulher sabe que sobreviveu a si mesma. Antes de morrer, cabe a ela lembrar-se de tudo, correr atrás daquelas pessoas pelas linhas do seu caderno, segurá-las pelos braços e fazê-las voltar, agarrar um por um pela gola e gritar bem na sua cara, fique aqui, seu louco, não vá embora, você vai sumir, tudo isso vai evaporar. Ela precisa guardar no caderno aquilo que traz na mão, aquilo que ela já vê escapar entre os dedos, pois sua mão mesma está sumindo. Se não for ela, quem o fará? (Figueiredo: 2001, 132).

Utilizando discurso indireto livre, o narrador pretende dar conta do desespero que é o atenuar de uma existência. Afirmamos, até então, o caráter movediço dos personagens de *Barco a seco*, ou

seja, uma identidade móvel e instável; porém, a senhora do asilo, em um estágio avançado nesse processo, é bem mais água que terra, é instabilidade pura e simples: não só sua identidade está sumindo, mas ela própria está em processo de evaporação.

Uma chegada

Ferreira Gullar, em entrevista publicada no livro *Papos contemporâneos 1*, afirma que para o homem a realidade não basta, ele precisa extrapolá-la, e a arte é essa necessidade de irmos além das coisas: “um poema de Drummond, um quadro de Van Gogh ampliam e melhoram a vida” (2007, 79). O papel do crítico é, antes de tudo, apontar essa amplidão; ele é um servo da arte e deve perscrutar o infinito.

Infinito contemporâneo, moderno ou clássico, não importa, devemos nos debruçar sobre ele assim que ele se apresenta. Existe um discurso pessimista que afirma não ser mais possível uma grande literatura, reduzindo o presente a comunicação de massa, tecnologia e consumo. Se o crítico se resignar e aceitar essa assertiva, ninguém apontará o infinito e o ciclo se fechará. Todavia, se perceber que o infinito sempre se apresentará, poderá subverter a ordem vigente e encontrar outra chegada.

Referências

- ALMEIDA, Ana Ligia Matos de. *A poética da eiusdem farinae: apontamentos sobre a prosa de Rubens Figueiredo*. Dissertação de mestrado em Literatura Brasileira. Faculdade de Letras, UFRJ, Rio de Janeiro, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- CANDIDO, Antonio. “De cortiço a cortiço”. In: _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2010.
- CORTÁZAR, Julio. “Situação do romance”. In: *Obra crítica, volume 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- FIGUEIREDO, Rubens. *Barco a seco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GULLAR, Ferreira. “Não sou viciado em poesia”. In: BASTOS, Dau (org.). *Papos contemporâneos 1*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras, Garamond, 2007, pp. 77-88.

ENSAIOS

REFLEXÕES DE FÔLEGO

Do Canindé ao Capão Redondo: o trabalho informal como resistência cotidiana em Carolina Maria de Jesus e Ferréz

Andressa Marques da Silva*

“Passageiro do Brasil,
São Paulo,
Agonia que sobrevivem,
Em meio a zorras e covardias,
Perifeiras, vielas e cortiços
[...]
Eu recebi se tic,
Quer dizer kit
De esgoto a céu aberto,
E parede madeirite,
De vergonha não eu não morri,
Tô firmão,
Eis-me aqui”.

Mano Brown (Racionais MC's)

As obras *Ninguém é inocente em São Paulo* (2006), de Ferréz, e *Quarto de despejo* (2005), de Carolina Maria de Jesus, dialogam não apenas por terem a cidade de São Paulo e suas favelas como pano de fundo, mas por ser o trabalho (e a ausência deste) a força

* Mestranda em Literatura Brasileira na Universidade de Brasília (UnB).

motriz de seu desenvolvimento. As personagens estão sempre na corda bamba da sobrevivência, tentando semear possibilidades em terras inférteis de oportunidades, em um exercício diário de resistência e com a certeza de que entregar os pontos não é uma alternativa aceitável.

James Scott, em “Exploração normal, resistência normal” (2011), transpõe o lugar-comum do marxismo diante da luta de classes e salienta a necessidade de a teoria não excluir a experiência dos agentes humanos no embate histórico entre patrões e trabalhadores. A literatura, espaço privilegiado de poder para quem a produz e para quem a consome, apresenta-se como campo fértil para a reprodução do embate entre as classes (Eagleton: 1994). Na maioria das vezes, contudo, o faz sob a perspectiva excludente de experiência do outro. Este artigo analisa os textos de Carolina Maria de Jesus e Ferréz, estabelecendo um diálogo com a ideia das formas cotidianas de resistência proposta por James Scott, partindo da hipótese de que o trabalho informal e seus arranjos também funcionam como uma possibilidade de resistência cotidiana.

O dilema entre o trabalho e o crime está presente em obras contemporâneas que abordam o espaço das favelas, como é o caso de *Cidade de Deus* (2007), de Paulo Lins, e também funciona como eixo principal de várias letras de rap.¹ Segundo José Apóstolo Netto (2003), o eu poético do rap é o Hamlet da favela, sempre no limbo de caminhos ou alternativas inconciliáveis: ser ou não ser bandido?

¹ RAP são as iniciais de Rythm and Poetry, movimento que surgiu nos anos 1980, na cidade de Nova York, como uma manifestação artística da população excluída dos grandes centros urbanos. Os temas centrais das canções de rap são exclusão social, racial, de classe, de gênero e outros problemas que afetam as periferias.

Transformar o universo do narcotráfico existente nas favelas em mercadoria literária e cinematográfica foi uma fórmula recorrente no Brasil das últimas décadas – a chamada estética da violência. Junto a isso surgiram questionamentos sobre a estigmatização e o fortalecimento de estereótipos das personagens que viviam naquele espaço. A intenção, aqui, é ir além da amarra favela igual a crime, adentrando obras que apresentam uma favela repleta de vozes e experiências diversas, pautadas não apenas na violência. É olhar através das frestas do quarto de despejo e perceber como algumas personagens forjam todos os dias sua resistência por meio do trabalho.

No diário de Carolina de Jesus – escritora e catadora de papel, moradora da favela do Canindé, em São Paulo, na década de 1950 –, muitas são as passagens em que a autora reclama dos moradores da favela. A escritora explicita o desgosto sentido ao partilhar aquele espaço de dissabores, repleto de homens bêbados, mulheres fofoqueiras e crianças insolentes. Há momentos, contudo, em que precisa defender e fazer coro junto aos favelados esquecidos pelos políticos e injustiçados pela polícia. Nessas ocasiões a autora evidencia a rede de identidades que protagoniza, ora como a outra da favela, ora como igual a seus pares. A favela de Carolina pode soar como uníssona, um único espaço habitado por uma massa ignorante, alcoolizada, desempregada, em que ecoam apenas violências. Mas ali há famílias que se mantêm longe do alcoolismo, que enviam seus filhos à escola, e a quem Carolina dedica respeito. A própria Carolina de Jesus, em meio a tantas dificuldades que enfrenta na educação de seus filhos, preocupa-se com o bem-estar das crianças, não apenas as suas. Ensina-lhes a importância de frequentar a escola, declara não consumir álcool e diz que acha melhor não ter marido

para não apanhar dele e poder escrever em paz. Ou seja, existem outras representações possíveis dentro da favela que se consolidam numa constante resistência; há dilemas e confrontos diários, diante da violência a que essas vidas estão expostas. E as frestas forjadas por uma mulher que cata papel para promover o sustento da família funcionam como possibilidades de entrada de ar.

Segundo Scott, a confrontação dos trabalhadores frente à exploração a que são submetidos pode não se dar de maneira coletiva e armada. Há uma série de atitudes não oficiais de resistência que atingem os exploradores diretamente: “relutância, dissimulação, falsa submissão, pequenos furtos, simulação de ignorância, difamação, provocação de incêndios, sabotagem e assim por diante” (Scott: 2011, 219). Essa é uma perspectiva da luta de classes esquecida por teorias maniqueístas sobre o problema em questão. Perceber as “entre revoltas” – outro termo de Scott – é compreender uma figuração e um protagonismo na defesa dos interesses dos explorados, da melhor forma que se pôde fazê-lo.

A ordem imediatista de quem precisa prover necessidades básicas, como segurança física, alimentação, saúde, terra, renda, entre outros fatores, implica a necessidade de uma atuação que não destrua o mínimo de subsistência já adquirida. É necessário lutar de forma que se tenha uma segurança relativa diante da coerção dos poderosos. Em uma perspectiva direta de exploração do empregado pelo patrão, a sabotagem, a dissimulação e outras atitudes são realizadas tendo em vista um alvo concreto. Hoje, a dinâmica das relações de trabalho mudou bastante e a globalização explica grande parte das novidades – os empregados têm de lidar com padrões invisíveis e há uma grande quantidade de pessoas fora do mercado de trabalho. São exatamente essas pessoas que habi-

tam as favelas dos romances do *corpus* analisado; a elas restou a informalidade, a arquitetura de uma rede de trabalho paralela na qual a criatividade e a necessidade transformam o inimaginável em serviço e/ou mercadoria.

Tal transformação é visível nas obras de Ferréz e Carolina Maria de Jesus, que partem do espaço das ausências, onde os arranjos precários são a ordem do dia e a preocupação perene é sobreviver. Em ambas as obras, as personagens estão sempre em busca de oportunidades de conseguir algum dinheiro, sempre nas vias da informalidade, porque há muitos nós e empecilhos, resultantes da falta de acesso à educação formal e aos benefícios do trabalho com carteira assinada.

Os arranjos econômicos formulados na precariedade são a saída para a falta de oportunidades de trabalho nesses espaços esquecidos à própria sorte. As pessoas buscam no trabalho informal alcançar maneiras de se manter vivas e continuar a significar seus espaços, como faz Carolina de Jesus e alguns personagens de Ferréz. Nesse sentido, o trabalho informal se configura uma forma cotidiana de resistência: funciona como uma maneira de buscar melhores condições de vida e sustento. A argumentação, nesse ponto, pode soar romântica. Sabe-se que o trabalho informal tem seus processos de má remuneração, apresenta péssimas condições em sua realização, não tem a garantia dos direitos trabalhistas (pensando a partir da realidade brasileira). Também é uma peça da engrenagem exploratória do capital, que prevê a ausência de trabalho para todos como chave de manutenção do modo de produção capitalista.

Contudo, é pertinente chamar a atenção para o olhar massificador que apenas transpõe a experiência do embate entre

as classes ocorrido na Europa para os países periféricos, sem tentar compreender a diferença que existe na dinâmica da interação entre exploradores e explorados naquela localidade, assim como pontuou Scott no artigo citado. A forma cotidiana de resistência explicada por Scott é construída como um jeito sorrateiro de resistir à exploração e viver melhor, ora trabalhando menos para que a mais-valia do patrão seja prejudicada, ora sabotando seu empreendimento, demonstrando aversão à exploração da sua força de trabalho da maneira como ela é feita. A forma cotidiana de resistência experienciada pelo trabalho informal também tem o intuito de promover uma melhor vivência por parte dos trabalhadores. Pode demonstrar aos patrões a existência de possibilidades de arranjos inteligentes que permitam ainda a significação dos espaços que, na visão dos proprietários, existiam apenas por conta de seu capital ali aplicado. Nas duas pontas da resistência cotidiana, o mote é sobreviver, ser capaz de protagonizar escolhas às escondidas do patrão. É também se forjar no espaço do “no vaga” deixado por aquele, como bem exemplifica o título de um conto do Ferréz.

Arranjos na precariedade globalizada

A globalização trouxe consequências diretas ao mundo do trabalho, principalmente daqueles e daquelas que não encontram muitas saídas diante da exploração. Bauman (1999) aponta os problemas acumulados em função desse fenômeno e as amarras intransponíveis que ele delega a alguns corpos. Para o autor, nos dias de hoje há uma mobilidade cômoda na dinâmica contratual dos patrões: se o empregador enfrenta problemas no espaço onde sua empresa está inserida, simplesmente abandona aquele local,

sem nada pagar aos trabalhadores que ali ficam. Os donos do poder não são obrigados a permanecer nos locais que se tornem financeiramente desinteressantes, nem a pagar o prejuízo dos que se veem de repente sem trabalho. A rapidez em se transpor o espaço, indo de um país a outro em poucas horas, afetou a dinâmica entre as classes: uma é agraciada por todas as benesses da globalização, enquanto outra é prejudicada pela impossibilidade de sair, ficando presa a uma localidade permeada de ausências.

Um dos contos de Ferréz em *Ninguém é inocente em São Paulo*, intitulado “O plano”, aborda a questão dos impedimentos desenhados pelos que têm poder aos seus subalternos, aos presos à localidade. O autor traz imagens sobre as condenações pelas quais o trabalhador passa:

Os pés descalços, sujos como a mente da elite, o plano vai bem, todos resignados, cada um, uma sequela, chamados desgraçados, nunca têm no bolso o dobro de cinco, nunca passaram na rua da Confluência da Forquilha, e, se passaram, pararam, entraram nos apartamentos, fritaram rosbife, prepararam lindos pratos e em casa nem o ovo é esperado, cuidam da segurança dos outros e em casa nem isso sonham ter (2006, 15).

Os trabalhadores permeiam diariamente o limbo da abundância e da ausência, sem possibilidade de ter para si todas aquelas benesses. O plano a que Ferréz se refere inclui trabalhadores como esses, os empregados que muitas vezes constroem suas maneiras de sabotar a conta-gotas aquela exploração, e também os trabalhadores que estão fora dessa condição direta de explorador-explorado: não estão empregados formalmente, não deixam de ser explorados

por esse motivo, mas não se entregaram às “não alternativas” a eles destinadas pela elite.

A globalização, defendida por alguns como o ápice da interação entre os povos, por democratizar as informações e homogeneizar a condição humana, ao contrário, estabeleceu-se como um polarizador das diferenças entre trabalhadores e patrões, ricos e pobres. A nova velocidade de locomoção e de troca de informações permite que os obstáculos físicos sejam meros detalhes em relação às ações. Já em outra medida, as localidades que antes faziam sentido, por conta da distância e da separação geográfica, perderam esse significado, e aqueles que nelas precisam permanecer se deparam com a dificuldade de reinvenção desse significado. Ou seja, “alguns podem agora mover-se para fora da localidade – qualquer localidade – quando quiserem. Outros observam, impotentes, a única localidade que habitam movendo-se sob seus pés” (Bauman: 1999, 25).

Refletindo a partir das novas interações impostas pela globalização, o presente artigo procura respostas sobre as saídas encontradas pelos prisioneiros das localidades. Muitos arranjos são feitos para garantir a vida nas localidades, mesmo que essas estejam vazias dos proprietários que outrora promoviam a exploração, mas também garantiam a subsistência. A pergunta é: o que acontece quando a localidade se vê livre da relação exploratória que, embora negativa, também promovia o acesso aos bens mínimos de sobrevivência? O pensamento baumaniano é bastante pessimista quanto a essa questão e vê poucas possibilidades de saída quando tal problema invade os lugares. O método de olhar entre as arestas, empreendido por James Scott, pode indicar a morada dessas possibilidades: a inventividade das pessoas.

O trabalho informal em *Quarto de despejo* e *Ninguém é inocente em São Paulo*

Quarto de despejo: diário de uma favelada, de Carolina Maria de Jesus, e *Ninguém é inocente em São Paulo*, de Ferréz, promovem interessantes diálogos entre si. Ambos os livros escorregam no terreno deslizante da crítica literária da casa-grande, que dita o que é bom e o que não é digno de ser classificado como alta literatura.² A primeira obra, quando lançada, foi classificada como testemunho; já a segunda foi taxada de panfletária. As duas alcunhas refletem o estigma reforçado pelos guardiões do panteão literário e a inabilidade dos críticos em lidar com a representação do outro, quando feita por esse outro. A cientista política Iris Marion Young formulou o conceito de “perspectiva social” para falar de representação política, o qual é bastante pertinente para pensar também a literatura.

A perspectiva social é o ponto de vista que os membros de um grupo mantêm sobre os processos sociais em função das posições que neles ocupam. [...] As experiências culturais de povos ou de grupos religiosos diferenciados, bem como de grupos que reagem a uma história de injustiças ou de opressão estrutural, frequentemente lhes conferem interpretações refinadas acerca de suas próprias situações e de suas relações com outros grupos (Young: 2006, 164).

O dilema central da obra de Carolina de Jesus é a fome; suas investidas para vencê-la passam por sua relação com o tra-

² Para mais, ver a discussão de Terry Eagleton (1994) acerca do julgamento dos críticos e dos demais elementos que compõem o campo literário.

balho. Pensando na forma cotidiana de resistência, da qual falou Scott, o fazer de Carolina é intrínseco à sua sobrevivência, afinal à personagem-autora restaram as ínfimas ferramentas existentes naquele espaço que os padrões preferem esquecido, como explicou Bauman, e é com elas que Carolina resiste no dia a dia.

Steven Johnson, em “Complexidade urbana e enredo romanesco” (2009), explica as formas com que as cidades têm suas dinâmicas construídas: o quanto o comércio e suas redes podem tornar certo lugar o mais privilegiado da cidade e outros, marginalizados. O autor constrói esse argumento a fim de entender o modo de representação da cidade e suas teias no romance. A argumentação construída neste artigo se vale mais da discussão de Johnson acerca da dinâmica que valoriza certos lugares em detrimento de outros do que da concernente à representação das cidades e seus ruídos nos romances. Por esse motivo, a discussão aqui presente se localiza na problemática de que certos espaços serão a morada dos abastados, com belas ruas, acesso fácil aos centros comerciais valorizados, segurança e outras vantagens. Já outros serão o resto, aquilo que não deve ser visto, mas, sim, se possível, esquecido: o quarto de despejo.

É preciso, entretanto, compreender esse espaço de negações para além das ausências. Simplificar as redes construídas por aqueles que tiveram a miséria como oferta é uma violência. Existe uma rede comercial, afetiva, de informações, de trocas, em que a resistência se dá de maneira diversa, permitindo que aqueles espaços se mantenham minimamente. A informalidade e a criatividade são os artefatos da resistência.

Logo na primeira página de seu livro, Carolina de Jesus registra: “Tudo quanto eu encontro no lixo eu cato para vender

[...]. Pensei na vida atribulada que eu levo. Cato papel, lavo roupa para dois jovens, permaneço na rua o dia todo. E estou sempre em falta” (Jesus: 2005, 9). Neste trecho, a autora descreve parte de seu cotidiano como catadora de papel e lavadeira de roupas, tarefas historicamente sublocadas na escala produtiva, trabalhos informais sem garantias legais naquele período, cenário que ainda persiste. Carolina segue em sua escrita: “Saí indisposta, com vontade de deitar. Mas o pobre não repousa. Não tem o privilégio de gozar descanso. Eu estava nervosa interiormente, ia maldizendo a sorte” (Jesus: 2005, 10). O trecho demonstra o quanto o trabalho de Carolina é um martírio, mas também a única saída forjada por ela para saciar sua fome e a de seus filhos: “Estou escrevendo até passar a chuva, para eu ir lá no senhor Manuel vender os ferros. Com o dinheiro dos ferros vou comprar arroz e linguiça” (Jesus: 2005, 27).

A mediação de conflitos dessa natureza no espaço da favela acentua a resistência daqueles que encontraram formas para sabotar a violência – agora não mais a do patrão, pois também esse é ausente, mas do Estado, que os renega, e de todo um grupo detentor de poder, que prefere esquecer que eles existem. Carolina de Jesus demonstra descontentamento com o descaso do governo diante da situação dos favelados: “Revoltei contra o tal Serviço Social que diz ter sido criado para reajustar os desajustados, mas não toma conhecimento da existência infausta dos marginais. Vendi os ferros no Zinho e voltei para o quintal de São Paulo, a favela” (Jesus: 2005, 36). Neste trecho, a autora demonstra sua revolta com o Estado e seu desagrado em voltar para o quintal da cidade; porém, vendeu os ferros, fez o seu trabalho, encontrou sua maneira de se fazer existente no quintal. Talvez pudesse não refletir sobre sua vida “infausta”, como relata várias vezes em sua obra, porém é exótica, quis fazer

um vestido com o céu estrelado. Por essas e outras, Carolina encontrou sua forma de fazer “o plano”, o que Ferréz evidenciou em seu conto: desviar seu curso. Carolina fez valer seu lugar de trabalhadora que resiste cotidianamente.

O conto “Pão doce”, de Ferréz, traz a imagem escancarada de um trabalhador explorado como mão de obra braçal em uma grande rede de supermercados. O rapaz é repositor de mercadorias: carrega peso o dia todo e é humilhado por seu chefe direto:

Esses dias descarreguei dois caminhões sozinho. Quando tentei parar um pouco, olhei para trás e lá estava o gerente. Seus olhos me diziam: “Se você encostar para descansar, eu vou fuder sua vida, vou comer sua mulher na sua frente”. Trabalhei até 11 horas. Estava quase desmaiando de fome, o mercado cheio de comida, tudo que é tipo de alimentação, mas se nos virem comendo é justa causa (2006, 30).

Em uma visita surpresa do patrão, o rapaz passou pela humilhação de ser obrigado a tomar banho: o patrão disse que ele estava fedido e que incomodava aos clientes. Ora, a condição de seu trabalho é que o levava a transpirar muito. Diante de tamanha humilhação, o jovem foi embora, sentindo-se aliviado por sair daquele espaço de opressões viscerais; foi embora no meio do expediente, sabotando o curso ideal de um dia de trabalho. Algo semelhante ocorria com Carolina de Jesus, a quem as pessoas chamavam de “negra fedida”, conforme relatou em seu diário.

A questão central proposta por este artigo é pensar o trabalho informal como uma alternativa, uma forma viável de resistência. É razoável pensar que os pequenos arranjos que os pobres

fazem para se manter vivos são uma *performance* cotidiana de resistência. O conto “No vaga”, de Ferréz, caracteriza essa imagem de invenção dos subterfúgios de automanutenção por parte dos subalternos. O autor retrata o diálogo entre dois amigos desempregados acerca das possibilidades de emprego, verdadeiras armadilhas: nesses anúncios os interessados devem comprar o produto para depois vendê-lo e, assim, obter seu lucro. As personagens relatam histórias de amigos que se endividaram tentando encontrar saídas para o desemprego; essas oportunidades são trabalhos completamente informais e sem garantias, mas figuram como saídas para o ganho de algum dinheiro, mesmo que se perca um pouco no início. No final do conto, as personagens se veem empolgadas com a mesma armadilha que relataram ter afundado seus amigos em dívidas, mostrando que a resistência ao desemprego e à miséria propulsiona a vida dessas pessoas que convivem na favela, espaço de muitas impossibilidades.

O conto “Assunto de família” apresenta-se como uma carta que o escritor envia a seu pai, contando como anda seu trabalho, lembrando alguns momentos da infância e agradecendo ao genitor pelos ensinamentos. Em um trecho, pode-se perceber que o trabalho registrado é visto como uma “sorte”, algo que acontece na vida de poucos felizardos, então os que não têm a mesma sorte são obrigados a forjar outras formas de resistir.

Sabe, Pai, o senhor deve estar jogando dominó ou baralho em algum barzinho, num canto de algum gueto, é o seu jeito, né não? O senhor lembra das noites que passamos em claro no bar do Domingos? Pena que ele baleou aquele cara e o bar fechou, mas a nossa luta prossegue e muita coisa mudou por aqui. Pai, agora tem uma

pá de tiozinho que está puxando carrinho de ferro velho, a maioria com mais de 50 anos, eles não deram a sua sorte de arrumar um trampo registrado logo que chegaram aqui, e são abandonados por essa porcaria de país colonizado (Ferréz: 2006, 79).

O país colonizado abandonou aquelas pessoas; ainda assim, elas ali estão e transformam a favela com as ferramentas que possuem.

Em outro momento do mesmo conto, o filho escreve ao pai: “Os moleques aqui não chegam nem perto de algum livro, mas ficam o dia inteiro sem nada pra fazer, pensando no que queriam comer, vendo a mãe chegando com as latinhas que catou durante o dia inteiro e no total só dá pra comprar um pacote de arroz” (Ferréz: 2006, 80). O que fariam essas mães se não tivessem edificado precárias maneiras de resistir perante uma vida faltante? É perigoso considerar esses arranjos construídos na precariedade como uma fórmula romântica que torna a favela um espaço encantado de superações; e não é esse o intuito do presente artigo, mas, sim, o de pontuar que, em vez de cruzar os braços esperando soluções milagrosas para a fome, seus habitantes encontram sua forma de sabotar o plano de quem os quer famélicos.

“Tenho certeza de que tem mais um pobre em algum baraco de Heliópolis tentando raciocinar, tentando entender como irá ganhar dinheiro para ter aquele tênis, sem um trampo, sem poder pedir para sua família, pois sabe que o salário só dá para o básico” (Ferréz: 2006, 81). A arquitetura das resistências estabelecidas na precariedade cria subterfúgios mínimos de automanutenção para os excluídos. Os trabalhos autônomos, os “corres”, na linguagem popular, acabam se estabelecendo como uma forma de

burlar o plano traçado para as vidas subalternas. Tanto em Ferréz quanto em Carolina de Jesus, encontramos o feitio sorrateiro da sobrevivência sendo articulado pelas personagens; temos, então, as *performances* de trabalho informal, uma saída forjada pelos excluídos, sendo fabricadas de dentro da camisa de força simbólica, como bem cunhou Scott.

Referências

- BAUMAN, Zygmunt. “Tempo e classe”. In: _____. *Globalização: as consequências humanas*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- DALCASTAGNÈ, Regina. “Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea” *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n° 20, pp. 33-77.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- FERRÉZ. *Ninguém é inocente em São Paulo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada [1960]*. 8ª ed. São Paulo: Ática, 2005.
- JOHNSON, Steven. “Complexidade urbana e enredo romanesco”. In: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo. Companhia de Bolso, 2007.
- NETTO, José Apóstolo. “Dos Racionais aos Emocionais MC’s: um olhar marginal da relação música, favela e dinheiro”. *Revista Espaço Acadêmico*, ano III, n° 27, 2003. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/027/27cnetto.htm>>. Acesso em 20 jul. 2011.
- SCOTT, James C. “Exploração normal, resistência normal”. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n° 5, 2011, pp. 217-43.
- YOUNG, Iris Marion. “Representação política, identidade e minorias”. *Lua Nova – Revista de Cultura e Política*, São Paulo, n° 67, 2006, pp. 139-90.

Romance e imagem em *O fotógrafo*, de Cristóvão Tezza

Cimara Valim de Melo*

“Diríamos que a fotografia é inclassificável”.

Roland Barthes

“Toda cidade é um olhar”.

Rui Carlos Ostermann

Dada a sua multiplicidade e abrangência, o romance é gênero de destaque na literatura contemporânea. Seu alcance ultrapassa fronteiras espaço-temporais e projeta-se em realidades heterogêneas, de modo que se apropria dos mais variados elementos estéticos para repensar, em seu corpo linguístico, a sua natureza e a vida cotidiana. O romance brasileiro contemporâneo nutre-se, cada vez mais, de um mosaico de gêneros e formas a partir dos quais manipula o espaço dentro de seu próprio corpo. A dimensão fotográfica, nesse sentido, aproxima prosa e poesia no romance, pelo modo como subverte o espaço interno/externo e a relação eu/outro através da imagem, constituindo-se como possibilidade de recriação da vida dentro e fora dos limites do literário. Assim como

* Doutora em Letras pela UFRGS, leciona no Instituto Federal do Rio Grande do Sul (IFRS).

o homem, o romance tem necessidade estética do outro e, por isso, está em constante procura de novos caminhos de representação do mundo e da compreensão de sua própria imagem.

No caso específico do romance *O fotógrafo* (2011), de Cristóvão Tezza, as personagens oscilam em uma rodaviva formada por um conjunto de vozes, imagens e trânsitos que compõem o labirinto da contemporaneidade, capturada pela lente fotográfica e representada pelo corpo narrativo. O romance, feito de fragmentos de imagens provenientes de flashes fotográficos, memórias e percepções das personagens a partir dos espaços em que circulam, mostra-se um emaranhado de perspectivas que dão corpo à narrativa e a tornam fonte de representação do espaço urbano.

A fim de compreender melhor as relações que o romance de Cristóvão Tezza estabelece com a imagem fotográfica, tanto em sua constituição linguística quanto espacial, investigamos aqui a representação do olhar em suas projeções simbólicas.

A fotografia como linguagem e imagem

O romance constitui-se como uma teia de imagens. Nele, olhares entrecruzados produzem uma teia linguístico-visual, formando o que aparece nesse gênero como uma de suas manifestações mais ricas: a multiplicidade de perspectivas que repercute em sua abertura. Tal diversidade é apontada por Bakhtin como elemento fundamental para a compreensão do discurso no romance, que pode ser comparado a uma orquestra de vozes a lhe dar singularidade: “O estilo do romance é uma combinação de estilos; sua linguagem é um sistema de línguas e, por isso, a sua diversidade é feita de um todo formado por ‘línguas e vozes individuais’” (Bakhtin: 1990, 74), que

se conectam por uma infinidade de fios dialógicos presentes no discurso romanesco.

Em *O fotógrafo* (2004), o entrecruzamento de olhares corrobora a construção da narrativa. Em especial o entrecruzamento fotográfico, ou melhor, sua representação, que atua como importante elemento da construção dessa teia de imagens presente desde o título da obra, passando por seus “fotogramas”, por seu enredo e por seus espaços. A representação, vista por Goffman como “toda atividade de um indivíduo que se passa num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre eles alguma influência” (2009, 29), é resultado da resposta do indivíduo sobre os fatos em determinado contexto. Dessa forma, o ato de representar é feito de duplicidades provenientes da interligação entre a “realidade verdadeira” e sua projeção, e da manipulação individual sobre a aparência. Goffman pensa essa relação dúbia entre realidade e artifícios ao afirmar que “a própria vida é uma encenação dramática” e que “o mundo todo não constitui evidentemente um palco, mas não é fácil especificar os aspectos essenciais em que não é” (2009, 72). Em *O fotógrafo*, a realidade móvel do romance reveste-se constantemente de simulacros¹ para, em um jogo de representações, projetar supostas realidades que emergem de imagens recriadas de situações individuais interconectadas e que vêm à tona por meio de flashes fotográficos ou mentais.

¹ Utilizamos aqui a noção de simulacro proposta por Baudrillard (1991, 2003). Para o sociólogo e fotógrafo francês, o simulacro nasce da crise no jogo de representações, provocando imagens falsas, jogo de máscaras e aparências. Mas a fotografia, por suas singularidades, é exceção nesse jogo: “Qualquer imagem verdadeira, qualquer fotografia verdadeira, são válidas apenas como exceção e, sob esses prismas, são singulares” (Baudrillard: 2003, 15).

Fotografia e representação estão intimamente ligadas pelo recorte que fazem ao captar o instante e, principalmente, pelo modo como o fazem: através de imagens que são, por sua vez, simulações da realidade. Para Baudrillard, a imagem é também a representação da nostalgia perante a perda da realidade: “Quando o real já não é o que era, a nostalgia assume todo o seu sentido” (1991, 14). A fotografia, portanto, em sua capacidade de fixar espacialmente o instante perdido, é uma das mais nostálgicas formas artísticas. Essas sensações vão ao encontro das apreendidas no romance de Tezza, no qual as personagens vivem constantemente uma espécie de náusea face ao ressentimento, à melancolia, ao tédio e à solidão que as habitam, levando-as à nostalgia em seu vagar pela cidade.

Barthes, ao analisar a fotografia e, por meio dela, a relação íntima entre sociedade e imagem, afirma que a foto se caracteriza pela imobilidade. “Quando se define a foto como uma imagem imóvel, isso não quer dizer apenas que os personagens que ela representa não se mexem; isso quer dizer que eles não saem: estão anestesiados, fincados, como borboletas” (1984, 86). Outra característica interessante é a transparência da foto. Ela é invisível, pois nela o tempo para e, por ela, nos vemos em outro espaço-tempo: “Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos” (Barthes: 1984, 17). A partir de uma combinação físico-química que envolve a ação da luz e da água sobre algumas substâncias, bem como processos ópticos de formação da imagem, a fotografia é a arte da presença pelo olhar – ela possui a capacidade de produzir uma presença-espço que se move sobre o tempo e o apreende imageticamente na relação óptica que se faz entre o eu e o outro. Para Barthes, a fotografia envolve a história dos olhares, pois nela estes produzem novas percepções

identitárias. “Eu queria uma História dos Olhares. Pois a fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade” (1984, 25).

A contingência da fotografia descrita por Barthes passa em *O fotógrafo* pela palavra e por todas as possibilidades de representação nela inseridas. Dessa forma, o corpo fotográfico integra-se ao corpo literário e, dessa interseção, temos a união entre espaço (fotografia) e tempo (romance) por meio da linguagem. Duas formas artístico-linguísticas interconectadas remodelam a forma do romance e expandem as possibilidades da fotografia, gerando um ir e vir entre descrição e reflexão. “Já que a foto é contingente (e por isso mesmo fora de sentido), a fotografia só pode significar (visar uma generalidade) assumindo uma máscara [...]. A máscara é, no entanto, a região difícil da fotografia” (Barthes: 1984, 58).

Bakhtin também analisa a imagem enquanto elemento de formação do todo espacial da personagem dentro da atividade estética. Para o teórico russo, “o homem tem uma necessidade estética absoluta do outro, do seu ativismo que vê, lembra-se, reúne e unifica, que é o único capaz de criar para ele uma personalidade externa acabada” (2005, 33). A imagem externa precisa englobar aspectos do espaço interno das personagens, deve “conter e concluir o todo da alma”, tanto na “diretriz volitivo-emocional” quanto na “ético-cognitiva do mundo” (Bakhtin: 2003, 32). A fotografia, como uma máscara sobre o eu, é elemento repleto de representação, que se faz por meio das simbologias que esta carrega em si, combinadas àquelas que espectador traz em seu olhar.

Ao analisar a relação do fotográfico com o tempo e o espaço, Sontag afirma que “a fotografia é, de várias maneiras, uma aquisição. Em sua forma mais simples, temos numa foto uma posse vicária de

uma pessoa ou de uma coisa querida, uma posse que dá às fotos um pouco do caráter próprio dos objetos únicos” (2004, 172). A foto, dada a sua composição única, mesmo que possa ser reproduzida *ad infinitum*, resiste em seu agir silencioso na sociedade contemporânea. “Fotos podem ser mais memoráveis do que imagens em movimento porque são uma nítida fatia do tempo, e não um fluxo” (Sontag: 2004, 28). A fotografia é o tempo que se faz espaço, pois, “por meio de fotos, o mundo se torna uma série de partículas independentes, avulsas” (Sontag: 2004, 33). Essa fragmentação do mundo e do tempo pelo espaço fotográfico é claramente perceptível em *O fotógrafo* desde os fotogramas que compõem o sumário, passando por sua construção narrativa, até a forma como esta nos apresenta os espaços de Curitiba e os espaços da mente das personagens.

A geografia da imagem em *O fotógrafo*

Ao distanciarmos o olhar analítico na busca por uma síntese imagética do romance *O fotógrafo*, podemos visualizá-lo como um romance de fronteiras. Isso porque nele encontramos, na dialética travada entre claro e escuro, noite e dia, vida e morte, os limites entre tempo e espaço, texto e imagem, literatura e fotografia. No interior dessa geografia de seres e formas móveis, nasce o romance de Tezza, repleto de espaços que geram a ilusão de movimento, como um fotograma narrativo.

Como todo linguístico, o romance de Tezza representa plasticamente o que as personagens veem pela fotografia e o que imaginam ou reconstituem pela memória. A narrativa, constituída sob diferentes pontos de vista, toma forma pelos olhares que as personagens do fotógrafo – ou Rodrigo, seu segundo nome, como é

chamado pelo deputado – Íris, Mara, Duarte e Lídia, entre outras, lançam sobre si e sobre o outro em um jogo sucessivo de reflexos ao longo do período de um dia, dentro do qual percorrem diferentes espaços de Curitiba sem sair do lugar que ocupam socialmente.

Para uma melhor visualização da complexidade desse jogo de imagens, espelhos e reflexos, transformamos parte desse vai e vem linguístico na Figura 1, que contempla as cinco principais personagens do romance. Cada seta simboliza o sentido dos olhares por elas lançados, ora sobre si mesmas, ora sobre o outro.

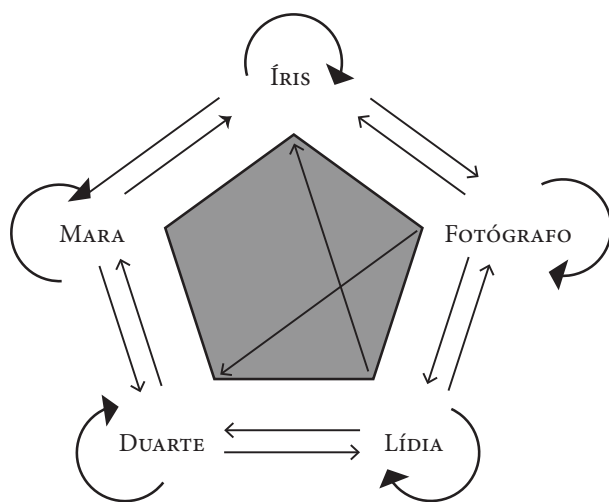


Figura 1: Representação do olhar em *O fotógrafo*

Dentre as imagens mais significativas do romance, estão as originadas pelo fotógrafo, seja na manipulação precisa de sua câmera, seja pelas imagens mentais reveladas ao longo da obra. Sua segurança com relação à técnica da imagem pode ser observada em

vários momentos, como aqueles em que se desloca pelas ruas para captar Íris com sua câmera.

Um hábito, na verdade: a fotografia é o meu trabalho. Em tudo o que vejo, vejo uma foto. [...] Encostou-se no muro de um estacionamento e enquadrou, longe, o vulto de Íris, que aparecia móvel, inseguro, trêmulo, pronto a cair no mais milimétrico movimento da câmera, que capturava a sua forma e pouco a pouco a trazia para perto. Disparou duas fotografias e esperou um, dois, três carros que voavam entre eles no simulacro da lente, depois alguém que atrás dela, maior que ela, obtuso, também aguardava o sinal, e a própria Íris, como se percebesse o olhar na orelha, desviou-se para a sombra do vizinho, e enfim, meio passo adiante, surgiu inteira, no quadro agora vertical. Disparou mais duas, três, quatro, cinco fotos, sentindo o prazer que sempre sentia ao ouvir aquele curto gemido do diafragma em cada toque (Tezza: 2011, 40-1).

Contudo, a mesma segurança não ocorre quando o protagonista lança o olhar sobre si mesmo. A incógnita que paira sobre ele não é expressa somente pelo anonimato que carrega consigo – pois o seu primeiro nome não é revelado –, mas também pelo olhar de Lídia e de Íris sobre ele e, em especial, pelo olhar desse eu que se faz outro por meio da autoanálise. “Nem Lídia me conhece; ninguém. Eu mesmo não me conheço, ele pensou, mas isso pode ser uma vantagem. Por enquanto, vou escapando pelas frestas” (Tezza: 2011, 81). Tal desconhecimento é também fruto da solidão que paira sobre o fotógrafo, representativo do indivíduo na contemporaneidade. Por isso, o fotógrafo, que corrobora a representação identitária de outrem, apenas se reconhece pela voz do outro. Prova disso encon-

tramos na definição que recebe do chefe: “Só os fotógrafos podem revelar, de fato, quem nós somos. De dentro de nossa caixa mental, não nos vemos; eles é que nos veem” (Tezza: 2011, 117). Definição que recebe a aprovação do próprio fotógrafo: “Sou o mensageiro da identidade, como diz o chefe. Revelo as pessoas” (Tezza: 2011, 271). Tais reflexões constituem-se à medida que outras revelações ocorrem na narrativa; não apenas as que o fotógrafo faz em seu laboratório, em busca da imagem perfeita e, ao mesmo tempo, do olhar de Íris, mas as que as demais personagens fazem sobre si e o outro.

Outro exemplo dessa teia de imagens vem da visão de Mara, esposa de Duarte, sobre Íris, enquanto aquela caminha pelas ruas de Curitiba e o fim da tarde se anuncia. Íris se perpetua na memória de Mara em um misto de espanto e desconforto, enquanto esta procura entender, nas lacunas da paciente, as de sua própria vida.

A sensação de carência na alma crescia: um desejo de não voltar para casa enquanto não deslindasse o nó de Íris, e Mara, atravessando a rua, uma nesga súbita de sol na cabeça, viveu uma vertigem curta de relações que se esfacelam, como se as filhas não fossem mais suas filhas e Duarte, súbito, se transformasse num estranho muito próximo, e a proximidade aumenta a estranheza, uma lupa num trecho da pele. Diante de uma vitrine de sapatos – lindo aquele ali, azul – ela tentava reatar o prazer de um fim de tarde livre confiscado brutalmente pela memória de Íris (Tezza: 2011, 148).

Como no excerto acima, encontramos em outros fotogramas a preocupação das personagens com a reconstituição silenciosa dos

fragmentos de suas vidas, as quais, enquanto tramadas, aproximam seres que vivem em seus mundos próprios, mesmo habitando um único espaço-tempo: um dia qualquer de 2002 na cidade de Curitiba. O silêncio – presente ao longo da narrativa – assume importância para as revelações e atua espacialmente, preenchendo os vazios das personagens, como bem expressa Lídia após percorrer o espaço do laboratório e deparar-se com os olhos de Íris na fotografia em preto e branco: “Achei que o silêncio era exatamente o que tínhamos a dizer, como quem abre um espaço sem limites. Mas o silêncio, angustiou-se ela, é também uma sombra” (Tezza: 2011, 256).

Além das cinco personagens principais, outras contribuem para a formação de um verdadeiro mosaico de olhares no romance. Entre elas está o homem desocupado, que possui visão privilegiada das ruas e, da calçada, observa o fotógrafo em sua busca pela imagem de Íris por meio da teleobjetiva. Outras incidências visuais estão no olhar do pai sobre o fotógrafo, de Alice sobre Lídia, de Danton sobre Íris, as quais complexificam a teia narrativa e oferecem novas perspectivas acerca de uma mesma realidade. Pela pluralidade de flashes, chegamos a olhares entrecruzados que geram, no todo espacial do romance, uma geometria prismática.

Elementos importantes para a constituição imagética da narrativa são os símbolos nela presentes, dentre os quais destacamos o espelho e a água. Ambos estão imersos no jogo fotográfico, pelo modo como projetam contrastes e contribuem para a plasticidade do romance.

A água é elemento recorrente em *O fotógrafo*. Fundamental no processo de revelação de cada foto, contribui, em diversos momentos, para as revelações íntimas das personagens. Para Chevalier e Gheerbrant (2009, 16), a água possui significações

simbólicas que podem ser resumidas em três formas dominantes: fonte de vida (é por ela que as fotografias são reveladas e nascem as imagens fotográficas); meio de purificação (aqui apresentamos as imagens do banho por Íris e por Lídia, ao longo do qual estas se renovam interiormente) e centro de regenerescência (como bebida revitalizadora para o fotógrafo, antes do encontro com Íris). Também corresponde, nas culturas orientais, ao negro, à ausência e ao feminino, por estar vinculada ao *yin*; em oposição à luz, à masculinidade e à presença do *yang*. É, portanto, um símbolo de contrastes, de ausências e presenças – fato que se percebe na figura ambígua do fotógrafo, que mesmo imerso na umidade inerente à criação fotográfica, reconhece-se “seco e lúcido como uma pedra” (Tezza: 2011, 118). A imersão na água significa o próprio renascimento, mas também significa a morte, tal como a fotografia, como afirma Sontag: “Assim como a câmera é uma sublimação da arma, fotografar alguém é um assassinato sublimado – um assassinato brando, adequado a uma época triste e assustada” (2004, 25).

Já o espelho – ou *speculum* – remete à observação, ao fenômeno do olhar. Enquanto espaço que reflete, o espelho é elemento que simboliza a visualização da alma e, por isso, está intimamente relacionado à visão, pois os olhos são considerados, na cultura popular, o espelho da alma – os olhos de Íris, nome que nos remete à parte mais visível e colorida do olho, perturbam o fotógrafo, Mara, Lídia, Danton. O espelho também se conecta à luz, pois é por ela que reflete as imagens. Sua capacidade de promover a imagem da realidade, mesmo que invertida, retoma o processo de representação artística e, por isso, assim como a superfície da água – ou do vidro, como na cena da vitrine, com a protagonista Mara –, é capaz de projetar o ser, além de gerar simulacros (Chevalier & Gheerbrant: 2009, 394).

No romance, o espelho está presente no desejo narcisista de Íris, que se questiona: “Quantas milhões de vezes já me vi no espelho?” (Tezza: 2011, 97), e, ao mesmo tempo, não se reconhece na própria imagem refletida. Há também o espelho quebrado, a multiplicar a imagem do fotógrafo que tenta “enquadrar uma imagem naquele caos de formas, achar um lugar para ele mesmo na moldura imaginária” (Tezza: 2011, 244), como quem encontra, em um espaço de fronteiras, ao mesmo tempo uma geografia e uma linguagem para si.

Por vezes, os símbolos do espelho e da água aparecem integrados no romance – a água como espelho onde as personagens se projetam imageticamente, a fotografia revelada na água, pela qual as personagens se veem. No trecho a seguir, observamos o processo de reconhecimento vivido por Íris envolvendo a água e o espelho, pelos quais sua imagem se refaz espacialmente.

No banheiro, Íris lavava de novo o rosto, agora com cuidado, atenção e detalhe. Água gelada e purificadora. Aleluia, irmão! Molhou também os cabelos e se olhou detidamente no espelho, atrás de falhas, que não havia: um rosto branco, agora limpo. A analista uma vez lhe perguntou se Íris teria alguma explicação para a obsessão com água. Tenho sim, mas não disse. Criança, na banheira, brincando com o sexo. Esfregou a toalha no rosto com fúria, para apagar a lembrança e entrar em outro registro, e olhou-se novamente, primeiro séria, depois sorrindo. Eu sou isso aí, ela pensou, e achou graça no “isso”. Sou alguma coisa. Ocupo um lugar no espaço e o espelho me reconhece. E sorriu, não exatamente alegre, mas como ensaio: imaginou a fotografia. Sem maquiagem. Puríssima (Tezza: 2011, 36).

O espelho, enquanto refletor da matéria com a presença da luz, é símbolo da transformação do eu no outro e do distanciamento. Por isso, tem pontos de contato com a fotografia, embora ambos representem em seu corpo espacial tempos diferentes. Bakhtin afirma que “a nossa situação diante do espelho é sempre meio falsa”, pois ele nos deixa face a face com um outro “possível e indefinido”, pelo qual “tentamos encontrar uma posição axiológica em relação a nós mesmos” (2003, 30). Pelo espelho, também se dá a formação do duplo: “Meu reflexo no outro, aquilo que sou para o outro torna-se meu duplo, que irrompe em minha autoconsciência, turva-lhe a pureza e desvia da atitude axiológica direta para comigo” (Bakhtin: 2003, 55). Assim, o romance de Tezza estabelece consigo mesmo uma dupla relação, dada a sua ambiguidade: representa fragmentos de vidas em movimento, mas, ao mesmo tempo, assimila-as em sua plasticidade linguística.

Espacialmente constituído, *O fotógrafo* possui na cidade mais que um plano de fundo, uma espécie de espelho onde as personagens se veem. Os espaços da urbe contribuem tanto para a composição imagético-espacial do romance quanto para os conflitos identitários vividos pelas personagens. Nesse espaço-labirinto, há o cruzamento de olhares, teia construída pelo andar constante pelas ruas e pelos espaços do pensamento. A forte incidência do espaço urbano está presente não apenas como cenário para os flashes memorialísticos ou fotográficos, mas como elemento móvel e vivo que interfere, ao longo das vinte e quatro horas que se passam do início ao final da narrativa, nas percepções e ações das personagens. As imagens do urbano representadas ora por ruas e calçadas, ora por estabelecimentos comerciais, acadêmicos e culturais, ora pelo interior de prédios, traduzem a força da cidade enquanto espaço

público que interfere profundamente nos conflitos individuais das personagens, conforme observa Beatriz Resende.

Na força desse cotidiano urbano, onde o espaço toma novas formas no diálogo do cotidiano local de perdas e danos com o universo global da economia, também a presentificação se faz um sentimento dominante, o aqui e agora se modifica pelas novas relações de espaços encurtados e de tragicidade do tempo. A cidade – real ou imaginária – torna-se, então, o *locus* de conflitos absolutamente privados, mas que são também os conflitos públicos que invadem a vida e o comportamento individuais, ameaçam o presente e afastam o futuro, que passa a ser impossível (2008, 33).

As personagens em movimento constante pela urbe podem ser comparadas a seres que se movem aleatoriamente em um labirinto, em contraste com a imutabilidade e a permanência da fotografia. Por esses horizontes espaciais e imagéticos, o romance forma-se enquanto corpo literário. Em meio a olhares assimilados e lançados pelas personagens, são captadas também distâncias exteriores e interiores com fronteiras e alcances próprios. O fotógrafo, em especial, expõe essa constituição espacial da obra de arte, conforme observada por Bakhtin: “Visto que o artista lida com a existência e o mundo do homem, lida também com a sua concretude espacial, com suas fronteiras exteriores como elemento indispensável dessa existência” (2003, 87).

Também a memória é um todo espacial de importante papel no romance em análise. Feita de imagens acumuladas e sobrepostas, é uma forma recorrente que as personagens encontram de olhar a própria vida e seu conteúdo pela relação eu/outro, como se

estivessem diante de um espelho imaginário. Sobre esta relação, Bahktin destaca que

todos os vivenciamentos interiores do outro indivíduo – sua alegria, seu sofrimento, seu desejo, suas aspirações e, finalmente, seu propósito semântico, ainda que nada disso se manifeste em nada exterior, se enuncie, se reflita em seu rosto, na expressão do seu olhar, mas seja captado por mim (do contexto da vida) – são por mim encontrados *fora de* meu próprio mundo interior (2003, 93).

Assim, a vida em *O fotógrafo* passa a ser espaço dentro e fora do ser, e por isso assume uma dimensão espacial, corporal, concreta – sendo essa dimensão a que a imagem fotográfica capta pela lente do artista. “O homem é uma equação do eu e do outro” (Bahktin: 2003, 99), por isso vive entre fronteiras externas e internas.

Considerações finais

Adorno, em seus estudos sobre arte e representação, salienta que o homem como um todo e toda a humanidade estão presentes em cada expressão artística e em cada conhecimento científico. Paradoxalmente, ao retomar as palavras de Valery, Adorno percebe no artista um ser em vias de extinção, pois, com suas armas próprias, “recusa o jogo da falsa humanidade”, criando com isso seu próprio jogo. “O artista, portador da obra de arte, não é apenas aquele que a produz, mas sim torna-se o representante, por meio de seu trabalho e de sua passiva atividade, do sujeito so-

cial e coletivo” (Adorno: 2003, 164). A presença do artista como protagonista do romance de Tezza fortalece a visão da literatura enquanto obra de arte e produz, no interior dessa narrativa, um jogo único, feito de representações e realidades multiplicadas pela visão de personagens que se percebem e se projetam pelos espaços desconhecidos da cidade de Curitiba. Personagens que vão muito além da microesfera social, representando, por meio de fotogramas conectados a um conjunto de imagens em movimento – ou geradoras de sua ilusão – a lógica imagética do mundo contemporâneo.

A imagem, cada vez mais presente nas sociedades contemporâneas, tornou-se principal veículo de consumo: “O que caracteriza as sociedades ditas avançadas é que hoje essas sociedades consomem imagens e não crenças” (Barthes: 1984, 174). Dentre as formas de imagem que, enquanto arte, contrapõem-se a essa enxurrada consumista propagada pelo olhar está a fotografia, que, em sua constituição espacial, “repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (Barthes: 1984, 13).

Podemos dizer, portanto, que todo o romance gira em torno do processo de revelação, cujo ponto central está nas fotos de Íris, reveladas pelo fotógrafo, e na descoberta que tal processo oculta.

Passou o filme para a água corrente [...]. Era como se o tempo todo ele não quisesse pensar em Íris, ele quisesse apagá-la, não revelá-la. Parece que ele está voltando a algum momento antigo de sua vida, mas, dessa vez, um momento bom, uma breve emoção. O sentimento de alguma coisa nova. O fotógrafo cansado, o fotógrafo mecânico do dia a dia vislumbra, enfim, uma fotografia que vale a pena, que revela, que brilha: o perfil de Íris na luz. Uma composição rara. Uma imagem realmente bonita. Uma combinação de luz e sombra em que

tudo dá certo, de trecho de nuvem que se afasta do sol para projetar uma pequena nuance, aos olhos que se pacificam entre um momento e outro (Tezza: 2011, 88).

Eis a imagem que revela epifanicamente o fotógrafo: a fotografia de Íris, “natural como uma pedra ao sol” (Tezza: 2011, 89). É nesse conjunto formado por realidade e representação que o fotógrafo se encontra e o romance de Tezza se constitui. Com a revelação das fotos, há também a do romance, que possui fragmentos de seu enredo ocultos em cada imagem – estática, mas que produz, na soma dos fotogramas, a ilusão do movimento.

O olhar ocupa, dessa forma, uma função social. “A minha função é olhar” (Tezza: 2011, 82), pensa o fotógrafo. Mas o olhar está inteiro no romance, ora no olhar sobre “o mundo pessoal, intransferível, inegociável” (Tezza: 2011, 185), repleto de solidão e ressentimento; ora no olhar do eu sobre o mundo a ele externo, como o de Duarte sobre a cidade de Curitiba, através do vidro de sua janela: “Sou um estranho missionário, ele pensou, sempre com a sensação de quem perdeu o fio de alguma coisa. Sentou-se e ficou imóvel contemplando a escuridão tranquila de Curitiba” (Tezza: 2011, 236). No coletivo formado de cada olhar individual, *O fotógrafo* é construído.

Perspectivas, contrastes, espelhos e simulacros formam o jogo linguístico presente em *O fotógrafo*, dentro do qual a fotografia assume destaque. Pela representação, a obra de Tezza aproxima a arte romanesca da fotográfica, formando um todo governado pelo olhar tão explorado na sociedade da imagem que revela, nessa relação eu/outro, o mundo contemporâneo. “Olhar, espiar, flagrar, observar são modos de ser de um eu que se pulveriza nos ‘fotogramas’

de uma subjetividade que se (re)conhece como imagem”, afirma Lucia Helena (2008, 19). A essa sociedade da imagem é intrínseca a necessidade de representação do outro pelo romance descrita por Bakhtin: “Eu não posso passar sem o outro, não posso me tornar eu mesmo sem o outro; eu devo encontrar a mim mesmo no outro, encontrar o outro em mim (no reflexo recíproco, na percepção recíproca)” (2003, 342). A busca incessante por esse reencontro aproxima as personagens de *O fotógrafo* nos espaços de um romance feito de imagens refletidas e entrelaçadas – imagens que traduzem o contemporâneo pela forma como representam as projeções entre indivíduo e sociedade, eu e outro, fotografia e romance, realidade e criação literária.

Referências

- ADORNO, Theodor W. “O artista como representante”. In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDRILLARD, Jean. *De um fragmento ao outro*. São Paulo: Zouk, 2003.
- _____. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D’Água, 1991.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- GOFFMANN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- HELENA, Lucia. “Uma sociedade do olhar: reflexões sobre a ficção brasileira”. In: DALCASTAGNÈ, Regina (org.). *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. Vinhedo: Horizonte, 2008.
- RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Biblioteca Nacional, 2008.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- TEZZA, Cristóvão. *O fotógrafo*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

(Re)elaborando as experiências passadas: *Nove noites*, de Bernardo Carvalho

Larissa Moreira Fidalgo*

“O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? [...] Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa”.

Walter Benjamin

Reconstituir os acontecimentos passados sempre foi e sempre será um longo e pedregoso caminho a ser percorrido pela humanidade. Como objeto de construção de nossa experiência temporal, muitas são as tentativas de recuperá-lo em sua totalidade e, assim, compreender o tempo presente. Entretanto, o que antes era considerado um corpo sólido capaz de ser traduzido em relato fiel, situa-se em um contexto mais amplo da crítica ao pensamento dogmático. Reconhecendo que o passado somente se presentifica como um relampejo em um momento de perigo que tanto ameaça a tradição quanto aqueles que a recebem (Benjamin: 1985, 244), a crítica hodierna volta-se para as incompreendidas e fragmentadas

* Graduanda em Letras na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

questões históricas, ou seja, para o processo histórico de transformações sociais, políticas e culturais em busca de novas metodologias capazes de lidar com esse fardo.

Como “um perseguidor que escraviza ou liberta” (Sarlo: 2005, 12), situado no entrelugar da lembrança e da especulação, o passado, enquanto estrutura polimorfa, nunca estará completo. Sua relação com o presente implica uma aproximação e um distanciamento, a partir do momento em que não mais interagimos com o aqui e agora dos acontecimentos históricos, mas com seus vestígios textualizados. Como bem apontou Walter Benjamin, “é irrecuperável toda a imagem do passado que ameaça desaparecer com todo o presente que não se reconheceu como presente intencionado nela” (2010, 2). Tal reconhecimento não sugere, obviamente, a busca de sentidos e valores mais sólidos através da presentificação das experiências históricas, mas a distinção entre o sentido cronológico do tempo e a temporalidade interna das ações. Para citar o filósofo alemão Martin Heidegger, “é aguardando que a ocupação se pronuncia no ‘então’, é retendo que ela se pronuncia no ‘outrora’ e é atualizando que o faz no ‘agora’” (2006, 501). Ao nos orientarmos por esse viés heideggeriano, isso significa que, se falamos a partir *da* origem, não mais *na* origem, o sentido e a forma da realidade do tempo passado não estão apenas nos acontecimentos, mas também nos sistemas, nos processos onde agem diferentes substâncias em interação responsáveis por transformar tais acontecimentos em fatos históricos.

Nesse sentido, observamos que o estudo da representação do passado encontra-se estruturado na relação básica entre o ato de narrar e o caráter temporal das experiências humanas, ou seja, nos modos pelos quais as narrativas, aqui consideradas processos culturais,

(re)constroem nossas possibilidades de conhecimento histórico, “our notions of self, in the present and in the past” (Hutcheon: 2005, 7). Segundo Beatriz Sarlo, o passado só pode ser “compreensível na medida em que esteja organizado por procedimentos da narrativa e, através deles, por uma ideologia que evidencie um *continuum* significativo e interpretável do tempo” (2007, 12). Como uma forma elevada de (re)configuração do tempo e de seus agentes através do dinamismo criador da linguagem, a narrativa – em especial a ficcional e pós-moderna, como veremos mais adiante – participa da rede conceitual das ações no jogo da economia textual, nos oferecendo uma rede de possibilidades frente aos paradoxos do tempo passíveis de extensão e de transformação. Seria, portanto, “propriamente” real apenas a vivência dada “em cada agora”? As vivências passadas e futuras seriam destituídas dessa qualidade? (Heidegger: 2006, 464).

Se levarmos em consideração que a mediação entre o tempo e a narrativa é realizada pela organização da intriga, como nos fala Ricoeur (2010), e que, portanto, o retorno ao tempo passado pressupõe escolhas e transformações dos aspectos da rede conceitual das ações, a representação de um “real” soberano é um empreendimento romanticamente inalcançável. Desse modo, a reorganização da maneira de se ver e de compreender o ser encontra-se, antes, em uma relação de intersignificação entre a compreensão narrativa e a organização das ações passadas, no “destino de um tempo prefigurado a um tempo refigurado pela mediação de um tempo configurado” (Ricoeur: 2010, 95).

Assim, nessa situação que induz a uma reflexão crítica sobre a verdadeira práxis do conhecimento histórico, ao sugerir uma ampla diversidade material na construção da realidade resumida na “oposição global entre a reinscrição do tempo vivido no tempo do mundo e

as variações imaginativas concernentes ao modo de ligar o primeiro ao segundo” (Ricoeur: 2010c, 236), o que antes era considerado imutável e fechado é agora examinado como um vasto processo de construção cultural passível de variações no tempo e espaço. Por conseguinte, o que está em jogo é a “função de representância exercida pelo conhecimento histórico” (Ricoeur: 2010c, 236) em sua atividade circular, portanto sempre inacabada, de reconstrução de um passado “real”, tal como ele foi. Lidando com ruínas, a atividade dos historiadores, longe de ser objetiva e conclusiva, representa, na maioria das vezes, um ponto de vista particular que se resume em espumas das ondas do mar ao negligenciar os “aspectos importantes do passado, que ela é incapaz de conciliar, desde a estrutura econômica e social até a experiência e os modos de pensar das pessoas comuns” (Burke: 2011, 338).

Como um dispositivo que de certo modo detém e legitima o caráter representativo das ações humanas, o discurso histórico encontra-se inscrito numa relação de poder articulada na experiência viva e dinâmica dos acontecimentos, admitindo “a passagem de alguma coisa do profano para o sagrado, da esfera humana à divina” (Agamben: 2010, 45) através dos processos de subjetivação de uma consciência homogeneizante. Em “sua vontade de verdade que atravessou tantos séculos de nossa história” (Foucault: 2011, 14), esse sistema teórico predominante, ao suprimir o sujeito enunciatador e os diversos atuantes de processos inegavelmente heterogêneos, apoia-se no conhecimento restrito e em uma verdade categórica, teológica e institucional, ignorando a intencionalidade e a historicidade de toda ordem da linguagem. Assim, corroborando a perspectiva de Foucault, em sua análise acerca das condições de possibilidade das ciências humanas e dos poderes que a envolvem, somente apareceria aos nossos olhos

uma verdade que seria riqueza, fecundidade, força doce e insidiosamente universal. E ignoramos, em contrapartida, a vontade de verdade, como prodigiosa maquinaria destinada a excluir todos aqueles que, ponto por ponto, em nossa história, procuraram contornar essa vontade de verdade e recolocá-la em questão contra a verdade, lá justamente onde a verdade assume a tarefa de justificar a interdição e definir a loucura (2011, 20).

Entretanto, ao invés dessa concepção um tanto monológica da realidade, que viola e simplifica a multiplicidade de consciências imiscíveis da caracterização do ser-no-mundo, “deve-se mostrar a constituição temporal de dis-tanciamento e direcionamento” (Heidegger: 2006, 420) dos sistemas de signos, dos processos culturais que governam as diversas representações de nossa experiência temporal. Uma vez que a realidade é socialmente constituída, temporalizando-se como porvir atualizante da semântica do *ter-sido*, apenas a “elaboração da temporalidade da presença enquanto cotidianidade, historicidade e intratemporalidade proporciona a visão das *implicações* de uma ontologia originária da presença” (Heidegger: 2006, 418; grifos do autor). Dessa forma, queremos atentar para a importância de se compreender o lugar, o *dasein*, a partir do qual somos constituídos e constituímos o sentido do ser, das nossas ações e relações simbólicas no mundo circundante. Vale ressaltar que, ao defendermos tal posicionamento, não estamos revitalizando a clássica noção de *arché*, de existência de uma origem teológica que rege nossas ações, mas, ao invés, o sistema geral dessa economia que ilustra “o processo de cisão e de divisão do qual os diferentes ou as diferenças seriam os produtos ou os efeitos constituídos” (Derrida: 1991, 39).

A partir dessa perspectiva heideggeriana, aqui estendida ao campo da historiografia e, posteriormente, da escrita literária em sua (re)significação da rede conceitual das ações, ao invés de estabelecermos uma simples relação causal entre um sujeito e seu objeto – como o faz a historiografia e o filósofo chama de concepção “vulgar” do tempo –, direcionaremos nossa atenção para a descontínua estrutura do ser-no-mundo e suas configurações narrativizadas. Isto é, a direcionamos para a relação de significância e derivação estabelecida pelo poder de ruptura do discurso ficcional, compreendido, em um sentido mais amplo, como o reduto da escritura.

É importante ressaltar que não estamos defendendo que o discurso histórico deva ser abandonado em prol de uma análise unicamente literária do tempo passado, pois, corroborando a perspectiva de Nietzsche, “precisamos da História, mas não como precisam dela os ociosos que passeiam no jardim da ciência” (apud Benjamin: 1985, 228). Desse modo, o fato é que a questão do conhecimento histórico do passado, de seus agentes e de seus sujeitos deve ser colocada, nas palavras de Heidegger, “explicitamente e desdobrada em toda sua transparência”. Afinal, continua o filósofo alemão, “a sua elaboração exige, de acordo com as implicações feitas até aqui, a explicitação da maneira de se visualizar o ser, de se compreender o sentido, a preparação da possibilidade de uma escolha” (2006, 42).

Desse modo, como um universo que mantém a permanência da pluralidade, ao contrariar as antigas tradições das atividades representativas que exigiam a fiel correlação entre o material e sua elaboração, a escritura ficcional inaugura a exploração crítica do uso da linguagem e suas implicações na construção da realidade. Fazendo de seu estudo seu referente e seu objetivo, ela desconstrói a noção de centro, de uma imagem transitiva de “verdade”, abrindo

espaço para novas marcas temporais, novas possibilidades e, portanto, novas abordagens do passado, além daquelas oferecidas pelos “registros oficiais” da História em seu sistema de exclusão. E é justamente nesse cenário de desconstrução que se produz a diferença (ou seria ele próprio a diferença?), uma “estrutura de intricação, de uma tessitura, de um cruzamento que deixaria repetir os diferentes fios e as diferentes linhas de sentido – ou de força – tal como estará pronto a enlaçar outros” (Derrida: 1991, 34), que a autoconsciente criação literária pós-moderna, em sua atividade de revisão e re-elaboração política, histórica e criativa do passado, encontra-se inserida.

Contestando os preceitos de nossa ideologia dominante através de um diálogo irônico com as formas pelas quais conhecemos o passado, a ficção pós-moderna volta-se para uma atividade paradoxal e de distante solução: mergulhar na arriscada ordem do discurso histórico para compreender, ainda que de maneira fragmentada, os sistemas de signos que conferem forma à nossa experiência temporal. Ilustrando em sua pluralidade as forças simbólicas e as relações de produção existentes na sociedade atual, a literatura pós-moderna desafia, no interior de seus pressupostos, o discurso centralizado e centralizador do método histórico, através do retorno às questões ignoradas pela historiografia tradicional de Ranke. Entretanto, seu retorno ao passado histórico não tem como função oferecer uma historicidade autêntica, legitimada pelas clássicas instâncias centralizadoras do poder. Antes de se caracterizar como uma busca de um sentido atemporal transcendente, a poética do pós-moderno evidencia o fato de que a “realidade” existencial dos acontecimentos do passado é uma realidade discursiva e, portanto, a única “historicidade autêntica” é aquela que observa o real

e o discurso como formas antinômicas. Portanto, lembrando-nos de que “o tempo torna-se humano na medida em que está articulado de modo narrativo, e a narrativa alcança sua significação plenária quando se torna uma condição da existência temporal” (Ricoeur: 2010, 93), a ficção pós-moderna nos insere em uma rede de indagações situada no plano da pretensão à verdade na estrutura interna do discurso histórico, considerado uma espécie de mimesis no sentido tradicional do termo que, ao tentar tematizar o real, nos oferece uma compreensão superficial das estruturas da sociedade.

Conforme apontou Luiz Costa Lima, “o historiador não se libera de uma certa mimesis: sua reconstituição do passado traz sempre a marca do tempo em que a fez e do lugar social que aí ocupava, estando a ela tanto mais exposto porque sua disciplina não dispõe de conceitos próprios” (2006, 155). Assim, para apresentar um relato do que “realmente aconteceu”, a própria história depende das convenções da narrativa, de aplicações da imaginação produtiva na narração das intrigas. Nessa perspectiva,

por ser de entrada un relato, no hace revivir, como tampoco hace la novela; lo vivido tal como sale de las manos del historiador no es lo que han vivido los actores; es una narración, lo que permite eliminar alguns falsos problemas. Lo mismo que la novela, la historia selecciona, simplifica, organiza, hace que um siglo quepa en una página (Veyne: 1972, 12).

E é justamente por causa dessa problemática da representação histórica, desse processo de agenciamento dos acontecimentos em sistema que exige um rompimento com automatismos das interações cotidianas, uma vez que a própria organização da intriga

abriga “relações não formuladas entre as várias situações textuais, assim como possibilidades de conexão outras que as percebidas” (Lima: 2006, 280), que o discurso ficcional pode ser considerado uma das inúmeras formas – quiçá a mais produtiva – de se compreender o sentido do ser e suas configurações.

Ao romper com a cadeia linear de causa-efeito-causa devido ao processo de “de-cisão”, o sistema referencial do discurso literário pós-moderno opera uma trans-figuração das usuais características semânticas de nossa experiência temporal. Nesse sentido, a configuração da narrativa ficcional, segundo os parâmetros miméticos, aqui entendidos como uma representação criativa das estruturas inteligíveis do mundo da ação, “afeta os campos de referência do mundo sociocultural, deles retirando suas funções reguladoras e, desautomatizando-os, os converte em objetos de percepção” (Lima: 2006, 285) e não de contemplação. Assim, ao não garantir uma uniformização da dinâmica temporal, aquilo que Ricoeur identificou como consonância narrativa, uma organização sob o paradigma do “senso final”, o discurso literário reconhece a condição aporética da verdade e, assim, nos mostra que a tentativa de escrever um relato fiel e linear dos acontecimentos passados se revelaria na monstruosa figura da quimera, uma aberração da natureza que negaria à história o direito ao acaso e à pluralidade.

Nove noites: o discurso de uma verdade intransitiva

Rompendo com as usuais dicotomias entre verdade e ficção, razão e objetividade, ao ficcionalizar um acontecimento verídico, *Nove noites*, enquanto discurso pós-moderno que instala e subverte as convenções das narrativas-mestras, evidencia que, por trás de toda construção cultural, há um sistema ideológico que detém e

legítima o caráter representativo de toda obra. Contudo, ao invés de revitalizar tais processos significativos de sentido exclusivo e unitário, recuperando, assim, a aura, a essência da criação artística sobre a qual nos fala Benjamin (1985), temos uma reelaboração ilimitada e criativa da forma de organização de nossa experiência temporal sem pretender alcançar e estabelecer, através da negação dos mecanismos de funcionamento das estruturas do ato comunicativo, um sentido final homogeneizante.

Operando no jogo entre forma e significado, a prosa vencedora do prêmio Portugal Telecom e do prêmio literário da Biblioteca Nacional tem como ponto de partida um acontecimento veraz: após permanecer nove noites entre os índios krahô, no interior do Tocantins, o jovem antropólogo americano Buell Quain, de apenas vinte e sete anos, suicida-se brutalmente às vésperas da Segunda Guerra Mundial, em 1939, quando regressava da aldeia para a cidade de Carolina, fronteira com o estado do Maranhão. Ao saber do ocorrido por meio de um artigo de jornal, sessenta e dois anos após o trágico e inesperado acontecimento, um dos narradores do romance, que é um jornalista e pode ser considerado uma espécie de alter ego do escritor Bernardo Carvalho, decide desvendar esse obscuro episódio da antropologia brasileira que permaneceu esquecido por muitos anos. A partir daí, inicia-se uma longa e sinuosa viagem nas paisagens devastadas do passado, cujos alcances temporais e espaciais são desafiados por caminhos errantes, uma vez que “a verdade está perdida entre todas as contradições e disparates” (Carvalho: 2002, 6), como nos adverte um dos narradores do romance. Dessa forma, configurando-se como um jogo no qual paradoxalmente não há vencedores, a prosa carvaliana se volta para as indelévels e especulativas questões históricas que operam

no limite entre o vivido e o relato, entre a escrita e a representação da rede conceitual das ações, evidenciando que a literatura, como discurso das possibilidades, é capaz de preencher, sem estabelecer um sentido final, as lacunas da História através do exercício da imaginação produtiva.

Na tentativa de reconstruir a história, o narrador-jornalista, que de certa forma representa a tradicional escrita da História, em sua tentativa de reproduzir aquilo que realmente aconteceu, recorre a indivíduos históricos que conviveram com Buell Quain, como Heloísa Alberto Torres, diretora do Museu Nacional, e até mesmo Lévi-Strauss. É evidente que as referências a sujeitos reais contribuem para aumentar a tensão entre verdade e imaginação. Qual a relação entre os nomes das pessoas na narrativa e na história? Se levarmos em consideração que, segundo Lyotard (apud Hutcheon: 1991, 196), eles são “designadores rígidos da realidade”, ou seja, que seus referentes são os mesmos no universo extraficcional e intradieгédico, vencemos o jogo. Mas será essa analogia tão confiável, se partimos da premissa de que *Nove noites* é uma espécie de metaficção historiográfica, ou seja, um romance que nos lembra que “a própria história e a ficção são, ambas, termos históricos e suas definições e suas inter-relações são também determinadas historicamente e variam ao longo do tempo” (Hutcheon: 1991, 141)? Acreditamos que não. Ela não nega em hipótese alguma o referente, apenas problematiza a maneira pela qual o conhecemos através da produtiva relação entre a linguagem e a realidade. Assim, a metaficção historiográfica nos ensina que “em toda ficção os personagens históricos podem conviver com personagens ficcionais” (Hutcheon: 1991, 197), pois ambos se referem a intertextos – históricos e literários –, ou seja, a enti-

dades textualizadas e discursivas. A autorreflexividade dos romances pós-modernos sugere que “a linguagem não pode se prender diretamente à realidade, mas se prende basicamente a si mesma” (Hutcheon: 1991, 201).

Embora não possamos (e não almejemos) fundar uma resposta unívoca, poderíamos dizer que, em meio a tantos questionamentos sobre a veracidade dos eventos inseridos nesse romance, o que está em questão é menos a historicidade dos fatos e sua inteligibilidade, sugeridas por uma descontinuidade estrutural com o tempo, do que a comprovação científica de uma verdade utópica e inquestionável mediante a adoção de critérios, como o da falsificação, uma vez que “só existem verdades no plural, e jamais uma só Verdade; e raramente existe a falsidade *per se*, apenas as verdades alheias” (Hutcheon: 1991, 146).

Assim, mediante esse profícuo reconhecimento que evidencia a polêmica rejeição pós-moderna às representações “autênticas”, ao considerar a escrita um processo de adaptação, nos vemos obrigados a mudar nosso horizonte de expectativas e a aceitar que, na verdade, não existe um sentido final incontestável, mas um universo de múltiplas perspectivas. É importante observarmos que a desmaterialização das tradicionais fronteiras entre verdade e ficção não conduz, em hipótese alguma, a uma ficcionalização da realidade, mas à renúncia aos rígidos esquemas binários e às escrituras transitivas, pois como diria Paul Veyne, “nosotros conocemos muchas verdades, pero son parciales” (Veyne: 1972, 60).

Nesse sentido, após constantes tentativas visando à recuperação da totalidade da história do jovem antropólogo Buell Quain, ficam apenas especulações, como em todo discurso literário. Assim, diante da incapacidade de conhecer o passado com um mínimo de

certeza e em meio a diversas “verdades”, o narrador-jornalista conclui que a única solução é escrever um romance:

[...] depois de meses lidando com papéis de arquivos, livros e anotações de gente que não existia, eu precisava ver um rosto, nem que fosse como antídoto à obsessão sem fundo e sem fim que me impedia de começar a escrever [...] com o medo de que a realidade seria sempre muito mais terrível e surpreendente do que eu podia imaginar [...] e que só se revelaria quando fosse tarde, com a pesquisa terminada e o livro publicado. Porque agora eu já estava disposto a fazer dela uma ficção (Carvalho: 2002, 141).

Desse modo, sem comprometer sua liberdade ficcional, *Nove noites* evidencia que o discurso literário não pode ser considerado um repertório exclusivo e fechado ou um conjunto de leis orientado na oposição falso/verdadeiro, mas um engajamento do corpo inscrito em um espaço sociopolítico. Rompendo com a ilusória dimensão episódica da narrativa histórica e sua representação “linear”, a literatura, enquanto texto ficcional, não tem como fim o esgotamento das possibilidades. Entretanto, através de múltiplas perspectivas e sentidos, nos evidencia como o “texto ficcional se relaciona com a realidade sem se esgotar em sua descrição” (Iser: 2002), a partir do momento em que as asas do anjo da história não se fecham, como diria Benjamin (2002).

Uma (in)conclusão

A tarefa de concluir um artigo científico pressupõe, em muitas disciplinas, o estabelecimento de um ponto final. Todavia,

a partir das questões que nos propusemos discutir neste trabalho e levando em consideração que o mesmo pertence ao campo das ciências humanas e que, portanto, a polifonia é algo de que não se pode escapar, fechar nosso pensamento com a ingênua crença de que poderíamos edificar uma verdade significaria o não reconhecimento da condição aporética da verdade. Dessa forma, ao invés de restabelecermos as antigas barreiras que separavam o “real” do corpo de prescrições de toda ordem do discurso, decidimos nos arriscar e nos aventurar nas circularidades da linguagem oferecida pelo discurso poético. Assim, ao entrevermos na História um corpo sólido que se desmanchou nas vértebras do presente, nos distanciamos da ideia de uma verdade absoluta e estrutural, isolada no tempo e apartada de suas configurações históricas e, em prol de multiplicidade de sentidos, recorremos aos aspectos estruturais da ficção brasileira contemporânea, como uma dentre as inúmeras formas – talvez a mais produtiva – de se apreender a questão do sentido do ser e suas configurações.

Podemos concluir, mas desde já evocando novos desafios, que a poética da pós-modernidade, com seu caráter de configuradora de um mundo intransitivo descrito em sua pluralidade, deve ser analisada como uma possível, ainda que polêmica, solução para traduzir o conhecimento em relato. Portanto, diferentemente do narrador jornalista de *Nove noites*, que “decide calar os mortos” (Carvalho: 2002, 150) ao não conseguir desvendar os mistérios que envolveram a morte de Quain, não contrariaremos nossa natureza pós-moderna, de desconstrução de fronteiras previamente determinadas. Ao invés de virarmos para o lado e tentarmos dormir (Carvalho: 2002, 150), continuaremos a seguir nosso errante caminho, alvo de duras e contundentes críticas...

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *O anjo da história*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.
- CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2002.
- DERRIDA, Jacques. “A diferença”. In: _____. *Margens da filosofia*. São Paulo: Papyrus, 1991.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2011.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. São Paulo: Editora Universitária São Francisco; Petrópolis: Vozes, 2006.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- ISER, Wolfgang: “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. V. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa 1. A intriga e a narrativa histórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- _____. *Tempo e narrativa 3. O tempo narrado*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado. Cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- VEYNE, Paul. *Como se escreve la história: ensayo de epistemología*. Madri: Fragua, 1972.

Uma análise de *Vinis mofados*, de Ramon Mello

Luciano da Motta Pereira*

Propomos com este trabalho analisar *Vinis mofados* (2009), primeiro livro de poesias de Ramon Mello, considerando sua franca intertextualidade com a música e também com as novas tecnologias. São poemas que expressam os anseios e as frustrações de um eu-lírico urbano em busca de significados e sonoridades para a vida contemporânea.

Entendemos este tempo como um período de transição, que carece de maior distanciamento para uma análise mais definitiva. Antoine Compagnon considera inadequada a classificação “pós-moderna”, por ainda existir estreita identificação com a “complexa e paradoxal” modernidade à qual a nomeação deseja tanto se opor. Trata-se de “uma palavra de ordem polêmica, posicionando-se enganosamente contra a ideologia da modernidade ou contra a modernidade como ideologia” (1996, 103).

De fato, ocorre na contemporaneidade uma acentuação das transformações sociais, culturais e artísticas iniciadas pelos renascentistas no século XVI, reforçadas pelos iluministas no século XVIII e extremadas pelas vanguardas no século XX. A lírica, por sua vez, progrediu para uma poesia autossuficiente, de significação pluriforme, permeada de inquietação e melancolia. Houve uma

* Mestrando em Literatura Brasileira e Teorias da Literatura na Universidade Federal Fluminense (UFF).

junção de fascinação e incompreensibilidade que Hugo Friedrich denomina “dissonância” (1978). Uma poesia não mais preocupada em explicar ou apresentar-se harmoniosa, mas pautada por uma gama de significados possíveis – muitas vezes marcados por discórdância, desordem, perplexidade, tensões.

Para Friedrich, tais mudanças foram aceleradas e amplificadas no século passado graças à lírica de Baudelaire, cujos elementos principais prepararam as possibilidades que se tornariam realidade em toda a lírica posterior:

Beleza dissonante, afastamento do coração do objeto da poesia, estados de consciência anormais, idealidade vazia, desconcretização, sentido de mistério, gerados nas forças mágicas da linguagem e da fantasia absoluta, aproximados às abstrações da matemática e às curvas melódicas da música (Friedrich: 1978, 58).

Uma vez que a contemporaneidade não está totalmente desligada da força motriz da modernidade, diversos pensadores e teóricos têm evitado o prefixo “pós”, preferindo termos mais adequados à representação do tempo presente. Stuart Hall, por exemplo, se vale da expressão “modernidade tardia” (2004, 44). Já Gilles Lipovetsky considera a civilização atual como uma “sociedade de hiperconsumo” (2007, 17), cuja demanda principal é a busca por prazer, felicidade e satisfação.

Nomenclaturas à parte, não se pode negar que as mudanças continuam – e estão cada vez mais velozes. Estas têm produzido transformações significativas no pensamento e nas relações humanas. Compagnon afirma:

A tradição moderna foi saqueada de suas ideias e de suas formas, justapostas a motivos vindos de outros lugares, como da arte popular, tendo sido o conjunto depositado num imenso banco de dados onde a escolha é aleatória. [...] a pós-modernidade propõe simplesmente uma maneira diferente de pensar as relações entre a tradição e a inovação, a imitação e a originalidade, não privilegiando, em princípio, o segundo termo (1996, 117 e 124).

Nas últimas décadas houve uma intensa e contínua diluição das verdades absolutas e dos conceitos fechados, em busca de “esvaziar a arte de todo elemento sagrado e de toda religião” (Compagnon: 1996, 101). Para Flávio Carneiro, o texto literário de hoje pleiteia uma estética do passageiro, uma “poética do inacabamento” (2005, 28), sem a preocupação de discutir soluções, tampouco de apresentar projeto utópico. Nesse sentido, o movimento de pensamento contemporâneo, nas palavras de Terry Eagleton,

rejeita totalidades, valores universais, grandes narrativas históricas, sólidos fundamentos para a existência humana e a possibilidade do conhecimento objetivo. O pós-modernismo é cético a respeito da verdade, unidade e progresso, opõe-se ao que vê como elitismo na cultura, tende ao relativismo cultural e celebra o pluralismo, a descontinuidade e a heterogeneidade (2010, 27).

Na contemporaneidade não cabe mais o texto como portador de uma verdade sacralizada, compartimentada, mas um texto inserido no mercado e nas instituições, conectado a outros campos das artes e do conhecimento. Essas conexões afetam profundamente a dinâmica da poesia contemporânea, que conta ainda com

um léxico todo peculiar: *ipod, mp4, playlists, tracks, internerd*. Os elementos tecnológicos e a cultura pop são incorporados e cruzam com a alta literatura, permitindo novas experimentações e novas formas de expressar a interação das pessoas com o mundo, com a arte e entre si.

Ao mesmo tempo, é mantida uma conexão com o passado. Compagnon percebe que “a consciência pós-moderna permite também reinterpretar a tradição moderna” (1996, 124). O que parece novo, na verdade, é uma dessincronização, um deslocamento do passado para o presente – as mesmas questões emocionais e relacionais de outrora, só que com aparatos atuais.

Essa ponte entre antigo e novo é verificada também na associação estreita entre a lírica e a canção. Euclides Amaral estabelece uma ligação entre a poesia-canção e a herança do provençal medieval, quando toda a poesia era cantada. Para ele, existe correspondência entre as cantigas dos antigos trovadores e os versos dos poetas-letristas contemporâneos. Nota-se em ambos “os recursos da linguagem popular, com versos terminados em palavra paroxítona e com rima forte, grave e feminina, cantada como fosse uma mulher enamorada” (Amaral: 2010, 239).

Assim, verificamos no livro de Ramon Mello uma sucessão de citações e referências: autores e compositores de épocas e estilos distintos, reverenciados e (re)experimentados. A musicalidade está presente na capa, na concepção visual que aproxima o livro do vinil em sua divisão em Lado A e Lado B, nas referências ao existencialismo de Cecília Meireles, ao tropicalismo de Caetano Veloso, à poesia-canção de Chico Buarque. A estética minimalista e concretista de alguns poemas também corrobora a dinâmica musical, com suas pausas, cortes, síncopes e contratempos. Como bem

sintetiza Heloisa Buarque de Hollanda na contracapa do livro, “a palavra dita, a palavra sentida, a palavra silenciada, a palavra excessiva vem, de maneira muito explícita, articulada à palavra cantada” (Mello: 2009).

Além da intertextualidade com a música, é instigante a relação peculiar da poesia contemporânea com os *gadgets* tecnológicos. Para Tânia Carvalhal, essa relação aponta “a tendência comum de ultrapassar fronteiras, sejam elas nacionais, artísticas ou intelectuais”, e explora “o imbricamento da literatura com outras formas de expressão artística” (2006, 74). O espaço digital e a informática realçam o aspecto hipertextual da obra, de uma leitura baseada em associações não lineares que vão do antigo ao mais recente, de poemas que remetem a outros poemas, autores e temporalidades.

Desse modo, as tecnologias produzem novas interações interpessoais – muitas delas em ambientes virtuais, por meio de “entidades” eletrônicas ou “avatars”. O que sobressai é a performance, que Steven Connor defende como sendo uma ambivalência desta época: a originalidade e a presença como elementos secundários das várias possibilidades de reprodução e de representação. Dada a atual ênfase na experiência, tudo passa a ter necessariamente um tempo determinado, efêmero, para não perder seu “efeito-público” (Connor: 1992, 111 e 126).

Performática, em diálogo constante com outras linguagens e gêneros, a poesia contemporânea recicla procedimentos antigos e atuais a fim de produzir novas leituras e possibilidades de comunicação. Nesse sentido, é bastante representativo o livro *Vinis mofados*, enquanto grande mosaico de referências e intertextualidades, com seu procedimento “devorador” não distanciado das relações efetivadas entre os textos (Carvalhal: 2006, 80).

Tomando esse escopo teórico como ponto de partida e considerando “poeta”, “autor”, “escritor” e “eu-lírico” como referências plurais de uma mesma voz poética, faremos uma breve apresentação de Ramon Mello, relatando sua trajetória, seus encontros e trocas com outros autores e artistas; discorreremos sobre a concepção visual e referencial do livro, além de sua divisão estrutural em Lado A e Lado B; trataremos de algumas das intertextualidades com escritores e compositores, dos diálogos com a MPB, com o tropicalismo e com a poesia-canção. Nas considerações finais, destacaremos o modo como a poesia de Mello se insere no contexto contemporâneo, ao evocar algumas de suas marcas plurais.

Ramon Mello: novo verbete para a poesia brasileira

Ramon Mello¹ nasceu em Araruama, cidade fluminense situada na conhecida Região dos Lagos, a 14 de fevereiro de 1984. Formou-se em Jornalismo pelo Centro Universitário da Cidade (UniverCidade), depois de passar pela Universidade Veiga de Almeida e pela Universidade Cândido Mendes. Sua monografia de final de curso abordou a temática dos blogs. O poeta se formou também em Artes Cênicas pela Escola Estadual de Teatro Martins Pena, no Rio de Janeiro.

Estagiou na Rádio Cidade FM e trabalhou nas editorias de algumas revistas de menor circulação, antes de começar a despontar como escritor e artista contemporâneo. A partir do blog *Click (In)versos*,

¹ Dados fornecidos pelo próprio poeta em entrevista concedida em sua residência (Copacabana, Rio de Janeiro, 26 de junho de 2011) e colhidos em matérias de *O Globo* e *O Estado de S. Paulo*.

publicou diversas entrevistas com autores de sua geração, como João Paulo Cuenca, Santiago Nazarian, Bruna Beber e Clarah Averbuck. Trabalhou no *Portal Literal*, a convite de Heloisa Buarque de Hollanda, e depois no *Saraiva Conteúdo*, junto com Marcio Debellian e Bruno Dorigatti. Em ambos os sites manteve o ofício de entrevistar escritores, muitos deles já consagrados, como Adélia Prado, João Gilberto Noll, Affonso Romano de Sant’Anna, Marina Colasanti, Ferreira Gullar, Eucanaã Ferraz, Lourenço Mutarelli, além de novos autores.

Alguns anos mais tarde, em vias de publicar um romance pela Editora Língua Geral, foi convidado pelo então editor Eduardo Coelho a lançar um livro de poesias, parte de uma nova coleção, a “Lingua Real”, de perfil contemporâneo, com autores do Brasil e de outros países lusófonos. Mello reuniu alguns de seus poemas e, em 2009, publicou *Vinis mofados*. Desde então, participou de diversas antologias, como *Enter – Antologia digital* (2009), *Como se não houvesse amanhã* (2010) e a recente *Liberdade até agora* (2011). Também organizou a autobiografia *Escolhas* (2009), de Heloisa Buarque de Hollanda.

Em julho de 2011 atuou como ator na peça *Todos os cachorros são azuis*, dirigida por Michel Bercovitch, baseada no livro homônimo de Rodrigo de Souza Leão, falecido em 2009, aos 43 anos, em uma clínica psiquiátrica. Vale destacar que Mello “se apaixonou” pela produção artística e literária desse autor depois de uma entrevista – o único contato pessoal entre eles. Após a morte de Leão, Mello se tornou curador de sua obra, tendo organizado e arrecadado fundos para uma exposição de suas telas e poemas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no final de 2011.

O autor continua interligado ao universo da internet, sempre atualizando sua página no Facebook e seus blogs *O Sorriso do*

Gato de Alice e Ramon Mello, estes com artigos, entrevistas e resenhas culturais. Em 2012, publicou seu segundo livro de poesias, *Poemas tirados de notícias de jornal*.

Identificação visual e referencial

Em seu primeiro contato com o livro, o leitor já é apresentado a algumas das marcas presentes na obra. Vê-se na capa² a imagem de um jovem, mas seu corpo é retratado apenas em parte, da cintura para baixo, mostrando apenas uma das pernas. Suas roupas são comuns à primeira década do século XXI e o situam em um tempo determinado. A seu lado, no chão, outra imagem é significativa: uma antiga vitrola, tendo um disco na agulha. O fio da tomada está nas mãos do rapaz, sugerindo uma ambiguidade: teria desligado o equipamento ou sentia desejo de ligá-lo?

A ausência de um rosto indica a falta – ou a busca – de uma identidade definida. Sem valores concretos em que se apoiar, sem sólidas localizações sociais devido aos constantes deslocamentos culturais de classe, gênero, etnia, religião, o indivíduo do tempo presente atua no palco da vida pela conveniência do espaço e da ocasião. Dada a dissolução de qualquer estabilidade, as velhas identidades estão em declínio, “fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno” (Hall: 2004).

Nesse sentido, a crença em axiomas familiares e religiosos, por exemplo, está “por um fio”, prevalecendo os projetos particula-

² A capa foi concebida por Fabiano Vianna, que tem um site de fotonovelas chamado *Crepúsculo*. Depois de fazer o layout do blog *Click (In)versos*, o designer foi convidado por Mello a criar também o de *Vinis mofados*.

res de curto prazo desprovidos de qualquer ideologia. Porém, não há um desvencilhar definitivo dos antigos modelos – ocorre uma reinterpretação deles. Esta geração tão plugada e interligada ao mundo e aos espaços digitais, aos novos comportamentos e tendências, ainda preserva os referenciais do passado, mesmo que de forma tênue.

Figura, então, uma ambivalência: o corpo e a vitrola lado a lado, representando o atual e o antigo em paralelo, sem que um exclua o outro. O corpo aparece como elemento simbólico da própria sociedade, atraída cada vez mais por experiências hedonistas e individualistas, transitórias e efêmeras, sob a lógica vigente do “consumo emocional” (Lipovetsky: 2007, 45). Já a vitrola possui um valor afetivo, nostálgico.

Todos esses elementos são ainda mais realçados no modo como o livro está estruturado e formatado, conforme veremos a seguir.

Concepção estrutural do livro

Vinis mofados simula visualmente um disco de vinil, com suas páginas negras dividindo o livro em Lado A e Lado B. Antes do advento e da popularização dos CDs, os vinis dominavam o mercado da música. De modo geral, cada lado do álbum tinha intenções comerciais bem distintas: no lado A ficavam os *hits*, as canções de maior apelo popular, mais simples para o público; no lado B ficavam as composições mais experimentais.

Dessa forma, evidencia-se no livro uma organização conceitual em cada um de seus dois lados, ultrapassando a simples referência ao objeto homônimo do título. Os poemas se sucedem

como faixas musicais, em diferentes modulações, movimentos, estruturas, temas e imagens.

Predomina no Lado A uma tentativa de compreensão do ofício poético. De modo geral, todo escritor tende a se debruçar sobre os sentidos e os significados de seu objeto principal: a palavra. Além de dispor das ferramentas essenciais para o seu trabalho lírico, precisa saber utilizá-las, conhecer as múltiplas formas de produzir e comunicar seus textos.

Nessa primeira parte do livro, fica latente o modo como a estética minimalista, surgida na década de 1960, é “saqueada” pelo escritor como um molde possível para a sua poesia. A economia de palavras e a abundância de representações indiretas instigam o leitor a uma participação mais ativa. Ricardo Vieira Lima afirma que a poesia minimalista “simboliza, com argúcia e ironia, a saudável polifonia de vozes em que se transformou a poesia brasileira contemporânea, sobretudo a partir do início da década de 1980” (2010, 7).

O poeta adota também a linguagem informal e lúdica típica da poesia marginal da década de 1970. Apropria-se de um coloquialismo que tangencia o humor, forte característica de dois importantes nomes desse movimento: Chacal e Paulo Leminski. Sobre essa estética, afirma Euclides Amaral:

Sua principal forma é o verso livre e a renovação da forma a cada nova poesia com base nas experiências imediatas do poeta, aproximando-se assim do ritmo e da fala coloquial. [...] existe a inteligência crítica e o conhecimento de algumas das outras formas, conseguindo assim manter o equilíbrio quando for andar na corda bamba do fio do verso livre (2010, 232-3).

Samira Youssef Campedelli considera que, dentre os autores marginais, o poeta e letrista baiano Waly Salomão, ao lado do piauiense Torquato Neto, foram, para “os que melhor representaram as múltiplas tendências do tempo: verdadeiros *pais fundadores* do que seria essa vanguarda” (1995, 33). A poesia marginal – ou “poesia vivencial”, como defende Amaral (2010) – foi uma reação aos excessos academicistas da poesia construtivista, de alto rigor formal, apuro da linguagem e impessoalidade, que valorizava a técnica na construção da linguagem, em detrimento da subjetividade. Uma resposta ao mercado editorial convencional e à poética tradicional. As obras marginais “oxigenaram a poesia brasileira do período e contaminaram positivamente os novos poetas da década de 80”; deixaram como herança “a comunicabilidade” (Lima: 2010, 14).

Assim, a dedicatória do autor a Waly Salomão no poema “Cesta básica”, que abre o livro, conjuga as estéticas minimalista e marginal à busca do eu-lírico de compreender e conceber sua própria linguagem poética:

tem se alimentado de palavras
músicas poemas não vê a hora
de arrotar um livro
(Mello: 2009, 21).

Deixa claro ser vital para a formação do poeta comer, deglutir o trabalho de outros autores e compositores. Sua “nova” obra, decorrente desse processo devorador, deve produzir um som distintivo, um efeito performático. Reconhece, contudo, que precisa começar pelo básico.

Quando foi assessor de Gilberto Gil no Ministério da Cultura, Salomão propôs colocar um dicionário na cesta básica dos brasileiros, considerando o conhecimento da língua como fundamental à formação de cada cidadão. Nesse esteio, o poeta sugere liricamente “Dicionário”, “Aurélio” e “Palavras” como as ferramentas de trabalho imprescindíveis na cesta básica do escritor.

Na sequência de sua busca poética, evoca o aspecto semântico das palavras. Primeiro, em um nível filológico. De forma crítica, o poema “Araruama” mostra como o significado original de uma palavra – o nome da cidade natal do autor – adquire novos sentidos com o passar do tempo:

bebedouro de araras e
 (alguns) políticos corruptos
 (Mello: 2009, 25).

Os poemas seguintes trabalham as palavras em um nível mais tátil, fisiológico, como se vê em “Impressão”, “Argueiro” e “Palavra de poeta”. Este último dialoga diretamente com a lírica de Viviane Mosé em *Receita pra lavar palavra suja* (2004) e *Pensamento chão - poemas* (2007). Também em “Poeta”, “O palhaço” e “Play – Rec” nota-se esse jogo sensorial na sugestão de “estar no outro”; nas “dores” camufladas pelo sorriso melancólico do artista; na metáfora de ser “parido” pela palavra para a poesia.

Esse tratamento mais físico, enrijecido, do ofício poético é logo substituído por algo mais volátil, líquido. O eu-lírico faz experimentações com a palavra que remetem a certo decadentismo, de ressacas e pensamentos extravasantes, de solidão e angústia, de prazeres e êxtases fugazes. Os poemas “Bêbados”, “Pensamentos

líquidos”, “Escanção”, “Segredo”, “Delírio” e “Overdose blues” seguem esse padrão.

É justamente a partir dessas “faixas” experimentais que se inicia o diálogo com a música, por meio de ícones do blues, do jazz e do rock and roll, como Bessie Smith, Billie Holiday, Chuck Berry e os Beatles, e também da Bossa Nova e da MPB, como Elis Regina e Gal Costa. Todos esses artistas consagrados deixaram marcas profundas na cultura e influenciaram as gerações posteriores. Porém, o poeta expõe em “Sebo” o desprestígio que esses referenciais clássicos têm na contemporaneidade, comparados aqui a mercadorias de liquidação:

baratos da ribeiro
promoção do dia:

elis regina richard
strauss (zaratustra)
beatles gal fa – tal

tudo por cinco real
(Mello: 2009, 38).

No meio do Lado A, os poemas “Bairro Peixoto” e “Cutelaria” aparecem como respirações de um olhar para fora, lugares onde o autor viveu e transitou. As cenas da vida urbana transpostas em versos figuram como uma síncope,³ uma ligação do passado com

³ Na música, recebe o nome de síncope uma nota executada em uma parte fraca de tempo que se prolonga até a parte forte do tempo seguinte.

o presente, uma ponte de sonoridades e intertextualidades. Nelas evidenciam-se o corte, a edição, a comunicação em flashes do cotidiano, a língua como um instrumento que secciona.

Logo em seguida, em “Cartilha remix” e “Libido tropicalista”, o poeta retoma seus diálogos, agora com nomes da MPB como Arnaldo Antunes, Lenine e Zélia Duncan, Caetano Veloso e Maria Bethânia. Na verdade, o que está em foco é o aspecto remixador, de propositalmente alterar a forma e a qualidade de uma determinada canção, conferindo-lhe novos ritmos e efeitos. A devoração da literatura e da musicalidade de diferentes gerações de artistas permite a produção de uma estética nova e peculiar à contemporaneidade.

Depois dessa assimilação, mais elementos são adicionados ao repositório poético-musical de *Vinis mofados*: a tecnologia, a internet e os aparatos eletrônicos, que modificam as relações intra e interpessoais, trazendo consigo um léxico característico, amplificador de significados. Enquanto “mp4 player” toca música e poesia sem variação, “Micro system” e “Phono – 00” aparentemente ressoam o posicionamento do eu-lírico de assumir-se voz de uma cultura interligada e saturada de informação.

Daí, com “Poema digital” e “Playlist”, o processo de entender a poesia, empreendido pelo autor em todo o Lado A, parece culminar no cruzamento entre as bases adquiridas – palavras, sentidos, experimentações e diálogos – e as principais características do indivíduo contemporâneo: efemeridade, fragmentação, vazio existencial. Isso atinge a estética de alguns poemas, como se vê em “Internerd”:

suas palavras estão

f a s
r e a
g n
m t
a d

(Mello: 2009, 48).

Em mais uma “devoração” de referenciais do passado, dessa vez dos poetas concretos, o autor reproduz uma lírica que “comunica a sua própria estrutura” (Teles: 1982, 404). São poemas que deixam de expressar e representar um universo de sentimentos e emoções exteriores a eles para presentificar uma realidade viva e autônoma – a realidade em si dos poemas. Para Iumna Maria Simon e Vinícius de Ávila Dantas, depois do concretismo a percepção interiorizada das dificuldades, do frenesi e da velocidade de se viver na cidade mudou principalmente “o sempre-dizer da poesia a um como dizer de uma época” (Simon & Dantas: 1982, 7). Estas são marcas de uma lírica que, nas palavras de Hugo Friedrich, não mais permite

compreender o poema a partir do conteúdo de suas afirmações.
Pois o seu conteúdo verdadeiro reside na dramática das forças for-

mais tanto exteriores quanto interiores. Como semelhante poema ainda assim é linguagem, mas uma linguagem sem um objeto comunicável, tem o efeito dissonante de atrair e, ao mesmo tempo, perturbar quem a sente (1978, 18).

Por essa perspectiva, o indivíduo contemporâneo partido é retratado ao final do Lado A por meio de poemas cujos títulos apontam para diferentes partes na constituição de um todo: “Mosaicos”, “Cromologia (faixa 18)”, “Azulejos” e “Pegadas”. Porém, é evidente que esse eu-lírico não encontra completude, tampouco harmonia. Seu percurso é trôpego, marcado por grandes e iminentes perdas – como a do próprio autor em sua busca poética, conforme se percebe em “Conjugado”:

perdeu tudo junto:

emprego namorado
analista melhor amigo
estão todos mortos num
lugar dentro de você

pior nesse conjugado
nem dá para adotar
um gatinho chamar de
elza cazuzza rita lee

mas e a poesia?

(Mello: 2009, 53).

Continuando nessa linha, os poemas “Single”, “Stereophonics” e “Silêncio” são como prelúdios do que está por vir na próxima seção do livro: solidão, incompreensões, desequilíbrios. Seus títulos, como os anteriormente citados, são representativos enquanto expressões de uma geração.

Encerra o Lado A com “Bônus Tracks” e seu diálogo com Bob Dylan, através da canção “It ain’t me babe”, do álbum *Another Side of Bob Dylan* (1964), cuja letra descreve a declaração franca e direta de um jovem de que não é a pessoa certa para uma garota. As diversas quebras de expectativas e de idealizações existentes na canção apontam mais uma vez para alguém que busca a realização, o movimento perfeito de um *grand jeté*.⁴ Porém, tudo não passa de mera insinuação.

No Lado B percebe-se uma modulação. Predomina agora uma tentativa de compreender o outro, com ênfase na afetividade; uma busca por traduzir os sentimentos em palavras, considerando os fundamentos estéticos e semânticos e os diálogos empreendidos no Lado A. Quanto à forma, a maioria dos poemas do Lado B se assemelha a letras de música, com estrofes e refrão visualmente identificáveis. Mesmo aqueles que fogem a essa regra parecem pequenas canções urbanas. Nota-se uma oscilação entre o amor não correspondido, platônico, ultrarromântico do passado e a efemeridade, a descartabilidade das relações contemporâneas, como se vê logo no início, no poema “Lado B”:

desculpa
mas essa música

⁴ Um dos símbolos do balé, que consiste em um salto seguido da abertura das pernas no ar de forma simétrica e em linha perpendicular ao tronco.

não quero mais

ouvir

sua voz arranhada

já não me convence

vira o lado do

disco

aproveita e dorme

(Mello: 2009, 61).

Essa dualidade também se verifica em outros dois poemas quase homônimos que tratam de relações amorosas. O primeiro, “Romance”, remete a uma lírica de fins do século XVIII, de perdas sofridas e amores impossíveis, ainda que atualize o contexto e descarte qualquer preocupação com métricas ou rimas:

não durou mais que duas

semanas cento e vinte

páginas rabiscadas

barba feita na pia do

banheiro coragem

escorre pelo ralo

música baixinha no

rádio sem harmonia

lágrimas dançam na

pele olhos carentes
desejo de
protagonista
(Mello: 2009, 62).

O segundo poema, “Romance B”, desconstrói todas as referências formais do anterior: os versos são agrupados em uma única estrofe; há o deslocamento da relação amorosa para um lugar indesejável, distópico, sem emoção ou envolvimento “de alma”. A casualidade do encontro e a linguagem seca, sem floreios, reforçam esses aspectos:

não prometi amor
perfeito eterno apenas
uma trepada na noite
de sábado goza veste
a roupa e vai
embora
(Mello: 2009, 72).

Apesar disso, o poeta não parece sugerir um rebaixamento ou um “lado sujo” para o romance denominado “B”, antes trabalha o tema sob o olhar da contemporaneidade. As marcas românticas de desilusão, sentimentalismo exacerbado e individualismo são vistas pelas “lentes” desta época. Trata-se de um “romance” que assume o fracasso do amor idealizado; é uma lírica que rejeita a imagem do homem solitário e sentimental. Sobre isso, afirma Friedrich:

Ela prescinde da humanidade no sentido tradicional, da “experiência vívida”, do sentimento e, muitas vezes, até mesmo do eu pes-

soal do artista. [...] Isso não exclui que tal poesia nasça da magia de alma e a desperte. Mas trata-se de algo diferente de estado de ânimo. Trata-se de uma polifonia e uma incondicionalidade da subjetividade pura que não mais se pode decompor em isolados valores de sensibilidade (1978, 17).

Desse modo, os vinis que aparecem no poema-título e em toda a obra representam um estado de alma datado, que precisa ser superado. O mofo, enquanto agente biológico de decomposição, de aspecto bolorento, esverdeado ou esbranquiçado, é empregado pelo eu-lírico para reforçar a ideia de um fracionamento do ser, reduzido na contemporaneidade a uma sucessão de perdas e desilusões:

resolvi organizar
a bagunça na estante:

palavras empoeiradas
fotografias letras de
música vinis mofados

e uma coleção de
romances fracassados
(Mello: 2009, 68).

Todo o Lado B mantém como temática principal essa incompletude, retratada por meio de relações amorosas fracassadas. Das cinzas resultantes de paixões e encontros inesquecíveis, mergulha na dor do vazio, da falta. Sabe-se que essas questões sempre acompanharam a humanidade, porém aqui são revisitadas, adquirem outras nuances.

As lembranças do amor desfeito, versadas em uma “Doida canção”, no dolorido silêncio de se estar em “Off” ou na expectativa criada pelo envio de um “Torpedo”, tornam impossível cessar os dolorosos conflitos interiores de uma paixão não correspondida. À medida que os poemas se sucedem, verifica-se certa convergência para a “velha melodia” de “Lyrics”, tendo como *background* sonoro o poema “Hidden tracks”. Uma mensagem que evoca a desilusão contemporânea, algo que examinaremos melhor a partir das intertextualidades do livro.

Intertextualidades

Além do Lado A e do Lado B, existe uma terceira seção em *Vinis mofados*: as páginas negras.⁵ Estas são muito mais significativas para quem já manuseou uma vitrola – aquele instante de silêncio que se instaura quando um disco é retirado da vitrola e virado para se ouvir o outro lado. Não há palavras, nem sons, apenas a expectativa pelo disco voltar a tocar.

É perceptível nestes anos posteriores à virada do século um estado de suspensão. Conforme já analisado, este período é de transição, ainda sem um distanciamento apropriado para qualquer postulado seguro. Considerando o ritmo acelerado das mudanças desta época, “cada compromisso implica uma inércia, uma resistência à aceleração, que o coloca na contramão da dinâmica dominante” (Oliveira: 2000).

⁵ É bastante comum na poesia a referência à “página branca” ou à página sem texto ou imagem impressa. Poetas como o modernista Murilo Mendes, em “Texto de consulta”, e o contemporâneo Arnaldo Antunes, em “Eu apresento a página branca”, dentre outros autores, versaram sobre a página branca. Nos exemplos dados, ambos tenderam a questionamentos e a reflexões discursivas.

Não por acaso, as páginas negras e suas epígrafes convidam o leitor a assumir um compromisso com o livro – um chamamento à desaceleração, a uma leitura atenta e reflexiva. Somente dessa maneira o leitor conseguirá “ouvir” a gama de intertextualidades presentes na obra.

A primeira e mais destacada intertextualidade está no título: *Vinis mofados* dialoga indubitavelmente com *Morangos mofados* (1982), de Caio Fernando Abreu, livro de contos inserido em um contexto de fracasso do sonho da sociedade livre das décadas de 1960-70. Histórias que têm por substância a busca de um sentido para o mundo. Seus personagens são anônimos. Ao fundo, músicas de gêneros diversos acentuam seus contornos dramáticos, sua melancolia manifestada em dores e fracassos.

Há ainda diálogos com outros escritos de Abreu, evidentes ou subentendidos, como a coletânea de contos *Inventário do irremediável* (1970) e *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990) – autodenominado “um romance B”. Fica claro que o autor procura fazer uma transposição da prosa de Abreu, existencialista e amorosa, muitas vezes homoerótica, para outro suporte, a poesia, sem abrir mão das principais características do escritor homenageado e – por que não? – reverenciado.

A intertextualidade inicial do título alia-se à epígrafe geral do livro, na citação de uma das estrofes do poema “Aceitação”, de Cecília Meireles, autora consagrada pelos versos ricos em musicalidade e linguagem elevada, que descortina os sentidos por meio de imagens auditivas e visuais. A poesia de Meireles está intimamente ligada às estéticas tradicionais, em que predominam, assim como nos “morangos” de Abreu, os temas da solidão, da perda amorosa, da dor existencial.

A efemeridade da vida e suas muitas fases, às vezes marcadas pela ausência de significado e de sentido, acentuam a desilusão do eu-lírico contemporâneo, integrante de uma sociedade fracassada, sem projeto, sem propósito. Mello traz para os dias de hoje esse desejo de superação do passado, de um anseio por novos caminhos em busca de respostas. Esses aspectos são constantes tanto na obra de Abreu quanto na de Meireles, sendo reforçados em *Vinis mofados* pela pluralidade de referências a épocas, a culturas e a sonoridades.

Em poemas como “Inventário”, que trata de uma experiência amorosa não superada e irremediável, o afeto e o apego aos objetos lançam em tela uma das mudanças de valores na sociedade atual, em que as coisas e os bens são mais relevantes e duráveis do que as relações interpessoais:

faço questão:

uma imagem de preto velho da guiné
um cd do leo gandelman e outro da thaís gulin
um chaveiro colorido de boneca russa
alguns livros: 1968, 1984, o mundo não
é chato, *flashbacks*...
e uma garrafa de sagatiba pela metade

mas devolve meu sorriso

(Mello: 2009, 63).

Enquanto Meireles recorre a imagens simbolistas de nuvens, estrelas, oceano, cigarras, os versos de *Vinis mofados* são bas-

tante diretos, próximos da narrativa em prosa. Pela enumeração de suas questões, de uma “bagunça” interior, o eu-lírico revela seus conflitos não direcionados a alguém, mas decorrentes de sua própria existência e desencaixe com o mundo. Reforça o paradoxo da vida contemporânea, que rejeita o passado, mas sempre recorre a ele para dar conta das questões atuais, como se vê no poema “Faixa arranhada”:

cansei de
coleccionar recortes
do passado

quero instantes
raízes
no presente
(Mello: 2009, 90).

Recortes e raízes, presente e passado, novo e antigo – antíteses e dualidades que permeiam todo o livro, seja na forma, seja no conteúdo. Veremos a seguir como esses aspectos se verificam nas epígrafes específicas do Lado A e do Lado B.

Tropicalismo e assimilação do outro

Na epígrafe do Lado A, o poeta faz referência às grandes transformações culturais brasileiras promovidas pelo tropicalismo nas décadas de 1950-60, na intertextualidade com a canção “Livros”, do cantor, compositor e escritor Caetano Veloso. Nessa canção, os livros são tratados como “objetos transcendententes”, que

apontam “pra expansão do universo”, criadores de novos mundos. Para Júlio Diniz, o compositor baiano voltou a experimentar no CD *Livro* (1997), do qual faz parte a canção supracitada, as “formatações e conceitos musicais típicos das vanguardas históricas em suas novas e extraordinárias composições” (2007, 8).

Tais elementos decorrem de uma assimilação crítica de valores estético-culturais. Graças ao modernista Oswald de Andrade e seu “Manifesto antropófago”, publicado em São Paulo nos idos de 1928, essa assimilação ficou conhecida naquela época pelo termo “antropofagia”, que corresponde à prática de algumas sociedades indígenas brasileiras de ingerir a carne dos inimigos aprisionados em combate com o objetivo de apoderar-se de sua força e de suas energias.

Tanto Caetano Veloso e Gilberto Gil, principais expoentes tropicalistas, quanto os demais compositores e artistas desse movimento, “devoraram” a cultura de seu tempo, produzindo obras ricas e engenhosamente articuladas com a música, a poesia e a política, que vieram a modificar e a consolidar a MPB, como afirma Diniz:

A tropicália ressaltou, em sua estética, os contrastes da cultura brasileira, buscando superar as dicotomias arcaico/moderno, nacional/estrangeiro e cultura de elite/cultura de massas, que, hegemonicamente, marcavam a discussão cultural na década de 60. Sua proposta voltava-se para a absorção de distintos gêneros musicais, como samba, bolero, frevo, música de vanguarda e o pop-rock nacional e internacional, incorporando a utilização da guitarra elétrica (2007, 2).

Na contemporaneidade, novas leituras e subjetividades são perseguidas, desejadas, nutrindo a capacidade de se repensar

o lugar do corpo, da alteridade, elementos fortes na tropicália e igualmente valorizados atualmente. Em nosso objeto de estudo é acentuada a dicotomia *mofado/em uso*, que percorre o mesmo caminho da experimentação tropicalista ao retirar dos livros o caráter etéreo, místico, e personificá-los, conferindo-lhes sentimentos, voz, vida. No caso de *Vinis mofados*, palavras são gente; livros fechados, como sepulturas.

Esse jogo de sentidos também se observa na aproximação que o autor empreende entre a antropofagia e a sexualidade como metáforas da “alteridade” – o sujeito buscando no outro a compreensão de si mesmo. Nesse aspecto, dialoga com a cantora e compositora Adriana Calcanhoto, em uma notável intertextualidade com a música “Vamos comer Caetano”, faixa do álbum *Maritmo* (1998). Sobre as duas primeiras quadras da canção, Eduardo Harau afirma:

O título da canção se repete logo no primeiro verso, “Vamos comer Caetano”, ambos propondo de antemão um convite (não há imperativo) ao mesmo tempo solto e malicioso. Isto porque a palavra “comer” salta facilmente do sentido original (alimentar-se) para o sentido popular de “fazer sexo”. Na “letra”, a sugestão sexual une-se ao sentido literal da palavra: comer o cantor baiano Caetano Veloso. O ato “canibal”, “profano”, “antropofágico”, é pontuado por uma música que segue em tom de marcha, é recitativa, com ecos de composições carnavalescas (2006).

Dessa forma, como fez Calcanhoto, o poema “Libido tropicalista” descreve Veloso como um objeto de desejo do eu-lírico. A língua excitada, libidinosa, é a mesma da boca que devora:

caetano
excita a língua
uma espécie de tesão
intelectual
(Mello: 2009, 42).

Essa busca pelo outro, esse anseio por assimilar o outro, se reflete no modo como o autor articula a modernidade e os aparatos tecnológicos com as problemáticas amorosas e a efemeridade dos encontros atuais. Vide “Poema digital”:

oi
quer tc?
tem *webcam*?

[...]

sexo virtual :-o
hummm?
só com o antivírus!

:-(

off line
(Mello: 2009, 46).

Tanto o léxico quanto a dinâmica da internet cooperam nesse sentido. A economia de palavras reflete a ansiedade dessa geração por respostas rápidas, além de evidenciar um desejo trans-

gresso da norma, do que está estabelecido como correto. Isso vale tanto para a linguagem quanto para os relacionamentos.

Poesia-canção

Nos últimos anos, a poesia tem sido veiculada maciçamente através do suporte musical. Amaral afirma que a tendência predominante é a da “poesia-canção”, produzida por “poetas-letristas”. É uma lírica “na qual as palavras estão impregnadas de uma propriedade musical que orienta o seu significado, com base no som e no ritmo” (2010, 233).

A “poesia-canção” sofre influência da mídia fonográfica e do entretenimento. O reconhecimento e a fama afetam positivamente a produção dos poetas-letristas, possibilitando-lhes divulgar melhor seus trabalhos literários no suporte livro. Por outro lado, existe o risco de empobrecerem sua arte no afã de atenderem às demandas do mercado. Talvez por isso muitas delas sejam tratadas com preconceito.

Uma letra de música pode ser um poema de qualidade, rico em literariedade, pela combinação de uma apurada seleção de palavras com uma estrutura que realce seus múltiplos significados. Obviamente sua dimensão sonora deve ser levada em consideração – as letras de uma canção são destinadas à transmissão oral, ou seja, textos para serem cantados, não lidos ou recitados. Dessa forma, Amaral (2010) destaca o compositor, cantor e escritor Chico Buarque com um dos maiores “poetas-letristas” brasileiros. Em *Vinis mofados*, a referência na epígrafe do Lado B cita a última estrofe da melancólica canção “Sempre”, do álbum *Carioca* (2006). Os poemas do Lado B retomam os elementos presentes na canção

de Buarque, porém de forma mais ácida e crua. Não abrem espaço para emoções “nobres”. Desaparecem com as rimas, reforçam os cortes. Substituem ironicamente o saudosismo e o sentimento de eternidade expressos na repetição do vocábulo “sempre” pela insignificância e brevidade de um mero “Borrão”:

no princípio pensei
ser um pequeno ponto
no mundo (como disse o poeta)

depois sozinho de
frente ao espelho ainda
olhando a imensidão

vejo menino perdido
carga de caneta estourada
palavras rabiscadas: um borrão
(Mello: 2009, 65).

Nesse poema, diferente do que se vê na canção de Buarque, o eu-lírico não contempla a amada que se foi, tampouco a amplitude do firmamento inspira um vislumbre apaixonado para fora, para as estrelas. Tudo isso dá lugar à imensidão de um olhar para dentro, de alguém que vê a si mesmo como mero esboço, rascunho, mancha irregular e passageira.

Esse sentimento lacônico da vida se verifica também no poema “Réquiem”. O título remete ao gênero musical sacro destinado às missas pelas almas dos mortos. É o desejo da alma contemporânea de escapar urgentemente de suas angústias existenciais:

três
tentativas
de suicídio

(remédios)

algumas
fantasias
de morte
(Mello: 2009, 76).

Verificamos esse mesmo anseio na intertextualidade que o poeta faz com o romance *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), de Caio Fernando Abreu, através de “Hidden tracks”, último poema do livro:

ilusão
o disco estava
arranhado:

nada além nada
além nada além
nada além nada
além nada além
(Mello: 2009, 94).

Como nos contos de *Morangos mofados*, Abreu empreende no romance *Onde andaré Dulce Veiga?* uma série de diálogos com a música e com o cinema, além de referências literárias e pessoais.

Seu subtítulo “um romance B” se refere ao “cinema B”, de filmes policiais *noir*, o que se confirma na trama investigativa povoada de tipos marginalizados pela sociedade, como mendigos, viciados em drogas e aidéticos. Sua história de perdas e buscas gira em torno do mistério de uma artista desaparecida no auge da carreira, Dulce Veiga, que canta “Nada além” (1938), composta por Custódio Mesquita e Mário Lago, e gravada originalmente por Orlando Silva, o “cantor das multidões”.

As repetições de “nada além”, pela sonoridade ininterrupta de um disco arranhado, transmitem a mesma noção da canção “Sempre” de Buarque, só que por uma via dissonante, desarmônica, marcas do romance de Abreu. Assim, a “ilusão de ser feliz” seria, de fato, um prenúncio para as multidões de que não há um “pós” para suas questões existenciais, do mesmo modo que uma agulha não consegue ultrapassar o corte profundo na superfície de um disco. Talvez seja esse o *background* sonoro da vida contemporânea.

Considerações finais

Parece-nos bastante representativo o modo como *Vinis mofados* se insere no contexto contemporâneo, acrescentando novos versos à produção lírica brasileira recente. A respeito dessa produção, Heloisa Buarque de Hollanda afirma existir

uma confluência de linguagens, um emaranhado de formas e temáticas sem estilos ou referências definidas. Nesse conjunto, salta aos olhos uma surpreendente pluralidade de vozes, o primeiro diferencial significativo dessa poesia (2001, 11).

Uma dessas “vozes plurais” – talvez a mais facilmente distinguível em nosso objeto de estudo – encontra-se no claro desejo do autor de produzir uma lírica afinada ao seu tempo, e que não despreza palavras, frases, canções, referências e experiências adquiridas em sua trajetória. Não se trata obviamente de uma repetição involuntária de palavras e frases, mas uma poética construída, planejada, que se baseia principalmente na musicalidade. É uma articulação própria da poesia contemporânea que, para Hollanda, ocorre “em várias realizações e performances, com as artes plásticas, com a fotografia, com a música, com o trabalho corporal” (2001, 14).

Esse aspecto é evidente em *Vinis mofados*, somado ao diversificado uso das linguagens disponíveis nos dias de hoje, principalmente pela efetiva integração entre a poesia e a dinâmica da internet. O poeta demonstra também que os aparatos tecnológicos convivem naturalmente com as sofridas perdas amorosas, os encontros e desencontros de sempre, influenciando e ampliando as possibilidades de interação entre as pessoas.

Da articulação entre a música e as tecnologias, emerge uma lírica que relega para um plano secundário a preocupação de se apresentar como obra inspirativa e autoexplicativa. Antes, está focada em impactar, em desestabilizar o leitor. Nesse sentido, ao tratar da questão da performance nos concertos de rock, Connor destaca que “a intensa ‘realidade’ da apresentação não está nas particularidades do cenário, da tecnologia e do público; ela consiste em todo o aparato de representação” (1992, 126).

De modo similar, a poesia contemporânea se distancia das preocupações métricas e estruturais de outrora, e se aproxima da simplicidade estética, porém nada ingênua, das letras de música.

Ao mesmo tempo, não deixa o leitor confortável e ciente do que lê, mas o coloca em um universo dissonante de citações e referências muitas vezes difíceis de serem observadas.

Essas intertextualidades são outra “voz” significativa da pluralidade contemporânea presente em *Vinis mofados*. Os diálogos com diversos escritores e compositores, principalmente com a prosa de Caio Fernando Abreu, demandam um conhecimento prévio do leitor para uma melhor e aprofundada compreensão dos poemas. O mesmo se verifica com outros nomes da lírica contemporânea. Da nova geração, vale mencionar *Rilke shake* (2007), de Angélica Freitas, que, além de se referir já no título ao poeta Rainer Maria Rilke, um dos mais importantes da literatura alemã, faz muitas outras intertextualidades. Por sua vez, Armando Freitas Filho, autor já consagrado pela crítica literária, que produz poesia há mais de quarenta anos, dialoga, em seu livro mais recente, *Lar* (2009), com Clarice Lispector e a famosa barata do romance *A paixão segundo G. H.* (1964), dentre outras marcas intertextuais.

Cada diálogo empreendido pelos autores da atualidade com artistas, poetas, escritores e compositores de gerações anteriores realça uma terceira “voz” da pluralidade contemporânea: a ambivalência. Nosso objeto de estudo desperta a atenção para vinis que estão mofados – o que tinha tanto valor no passado agora está à mercê da degradação do tempo. Mas seria mesmo uma sugestão de resgate dessas obras ou um atestado de que foram definitivamente substituídas por novas produções?

Na busca por uma voz poética própria, Mello trilha o mesmo caminho de seus contemporâneos, ao não renegar o passado, mas assimilá-lo com o intuito de produzir uma obra nova, que comunica para o seu próprio tempo e também através do tempo. Nessa

perspectiva, hoje o antigo e o novo andam juntos, entrelaçados, indissociáveis, assim como a dualidade, o paradoxo, a incerteza.

Por fim, a poesia contemporânea pode não parecer ter o mesmo fôlego nem a efervescência de outros períodos da modernidade, no entanto há muitos novos autores, em particular no Brasil, como Ramon Mello, escrevendo literatura de qualidade, sem titubear diante da realidade multifacetada da arte e da vida.

Referências

- AMARAL, Euclides. *Alguns aspectos da MPB*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Esteio, 2010.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Poesia marginal dos anos 70*. Coleção Margens do Texto. São Paulo: Scipione, 1995.
- CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 4ª ed. revista e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Loyola, 1992.
- DINIZ, Júlio. *Antropofagia tropicalia – devoração/devoção*. Paris: Collège International de Philosophie, 2007. Disponível em: <http://www.maxwell.lambda.ele.pucrio.br/NELIMSEMINARIO/ensaios_artigos/Julio_antropogafiaetropicalia.pdf>. Acesso em 21 dez. 2010.
- EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 9ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

- HARAU, Eduardo. “Uma questão de gosto”. Disponível em <http://www.adrianacalcanhotto.com/sec_textos_list.php?id_texto=215>, 2006. Acesso em 7 out. 2011.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- LIMA, Ricardo Vieira. “Seleção e Prefácio”. In: _____. *Roteiro da poesia brasileira – anos 80*. Coleção Roteiro da Poesia Brasileira. Direção Edla van Steen. São Paulo: Global, 2010.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- MELLO, Ramon. *Vinis mofados*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.
- OLIVEIRA, José Guilherme Couto de. *A crise de valores na pós-modernidade*. Disponível em: <<http://www.orgonizando.psc.br/artigos/CriseValores.htm>>, 2000. Acesso em 15 set. 2011.
- SIMON, Iumna Maria & DANTAS, Vinícius de Avila. *Poesia concreta: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios*. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 1982.

ENTREVISTAS

CONVERSAS DO *CAMPUS*
COM A CIDADE

EUCANAÃ FERRAZ

“A tristeza não faz a arte melhor, e sim mais triste”

Em Eucanaã Ferraz, a vida, o trabalho e a criação se confundem. Como ele próprio diz, porém, tal estado é construído. As pessoas que o poeta alcança – sejam amigos, conhecidos, alunos ou leitores – são agraciadas com uma leveza sob a qual, se quiserem, avistam a consistência.

Eucanaã fez toda a formação universitária na Faculdade de Letras da UFRJ, onde leciona Literatura Brasileira. Estreou em poesia com *Livro primeiro* (1990), ao qual se somaram vários outros títulos, sendo o último *Sentimental* (2012). Elogiados pela originalidade, todos deixam entrever a confluência da construção rigorosa com o lirismo.

No ensaísmo, Eucanaã também conjuga finura e fluidez, alternando-se entre visitas ao cânon literário e ao universo pop. Escreveu sobre Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto, assim como acerca da música de Vinicius de Moraes (de quem organizou *Prosa e poesia completa*, da Nova Aguilar) e de Caetano Veloso (de quem organizou a obra em verso *Letra só e*, em prosa, *O mundo não é chato*).

Quando do lançamento de *Desassombro* (2002), **Armando Freitas Filho** recolheu esta entrevista, que apareceu originalmente no livro *Papos contemporâneos 1* (2007) e, ao constituir um diálogo suficientemente profundo para manter toda a atualidade, merece ser republicada aqui.

Como a alegria entra em sua poética? Até mesmo em poemas sofridos há um escape, digamos, para o sublime; o trágico pode ser amenizado assim?

Não penso em termos de amenização do trágico. O fato é que não nos imagino como seres exilados de um paraíso que estaria no passado, seja ele histórico, mítico ou pessoal. Digo num dos poemas de *Martelo* (1997) que a alegria é “uma prática”. Concebo-a, portanto, como algo a ser construído. A arte não tem de ser um acerto de contas com nossas misérias coletivas ou particulares. E se ela deseja sempre o impossível, por que a alegria, a felicidade e a saúde têm de estar fora de seu horizonte? Se recuarmos à música de Bach ou de Mozart, veremos essa alegria. Mesmo no século XX, temos a música de Satie, as pinturas de Matisse, de Miró, e mesmo parte significativa da obra de Picasso. A poesia de Jacques Prévert, de Manuel Bandeira e de Eugénio de Andrade também tem muito a nos ensinar nesse sentido. A tristeza não faz a arte melhor, faz apenas a arte mais triste. Pode-se argumentar que a tristeza é inevitável. Está certo. Mas por que a alegria e outros estados felizes parecem indignos de figurar entre os sentimentos que produzem a poesia e as outras artes? Minha poesia, de fato, prima pela clareza, pela ordem e pela plástica. Mas se há uma valorização da razão e da materialidade das coisas, não há exatamente uma ocultação do fundo trágico da existência. Mesmo num livro que se consideraria mais apolíneo, como *Martelo*, lê-se que “o poema é ver / com lanternas / que cor é a cor / do escuro”. Assim, há tanto uma vontade de tornar claro quanto um desejo de conhecer o escuro. Essa luz de que tanto falam meus poemas é da ordem da razão, sim, mas é também a imagem da compreensão de nossa condição trágica. Só

que sou um lírico a falar do trágico. Um outro poema de *Martelo* diz da “sorte / precária / de uma luz / em meio à sombra / que tudo amesquinha”. A luz é também conforto existencial, físico, tem a ver com o bem-estar que experimentamos quando nos esquecemos da morte. Há um poema algo narrativo de *Desassombro* que põe em cena uma mulher que passeia num jardim e se depara com a estátua de uma ninfa à qual falta o rosto. A mulher se depara com a tragédia, a violência, a repulsa, o horror. Os versos tratam disso, mas, ao final, surge o homem por quem a mulher esperava, eles se beijam e ela sorri. O poema tem um final feliz! Termina iluminado! A mulher compreende seu corpo, sua existência, a natureza, o tempo. O aprendizado se dá pelo vislumbre do trágico, mas tudo chega a um termo claríssimo, ordenado, com a valorização do indivíduo, da razão, da própria aparência como valor capaz de produzir um alto conhecimento da existência. O espírito apolíneo é apenas um polo das tensões que minha poesia apresenta. Eu até gostaria de fazer uma poesia absolutamente apolínea. Não faço por não saber, por não poder.

A influência da poesia portuguesa se faz sentir em sua poesia. Você leu muito os poetas portugueses em sua formação? Mais do que os brasileiros? Ou leu, portugueses e brasileiros, embaralhados, concomitantemente?

O contato inicial com as “águas lusitanas” deu-se com a leitura da poesia de Fernando Pessoa, de todo inevitável, já que no Brasil ele era e é obrigatório. Posteriormente, aconteceu-me a poesia de Jorge de Sena, que li com bastante atenção e entusiasmo. E, ainda, creio que por volta de 1985, dois amigos e eu adoecemos de *Os passos em volta*, de Herberto Helder. Digo adoecemos porque o livro se

converteu numa fixação para os três, algo patológico! Quando não estávamos em casa a ler o livro, estávamos juntos, cada qual com o seu exemplar. Então, íamos para algum bar ou para a casa de um de nós e ficávamos madrugada adentro, maravilhados, lendo aqueles textos. Sabíamos de cor passagens enormes de “Estilo”, “Holanda” e “Coisas elétricas na Escócia”. À época eu já conhecia alguma coisa de Sophia e Eugénio, mas só depois suas poéticas ganhariam a dimensão de forças reveladoras de minha própria escrita. Creio que o mecanismo da influência é mais ou menos esse: descobrimos algo que faz claro aquilo que desejamos secretamente, como uma vereda para chegarmos ao que nos tornamos. Sendo assim, realmente os dois nomes portugueses a citar são Sophia de Mello Breyner Andresen e Eugénio de Andrade.

Encontrei em ambos, sobretudo, a força que nasce da delicadeza e da luz. Já disse em outra oportunidade que a ternura de Eugénio é das coisas mais grandiosas que a poesia produziu. Toda a sua palavra é de uma luminosidade que nunca cega, pois nasce de uma vivência erótica que afirma o corpo, que o festeja, ele e seus desejos, ele e suas sedes. A palavra é também um corpo na poesia de Eugénio, que convoca cada sílaba com o seu corpo inteiro. A atmosfera erótica eugéniana sempre me excitou, fisicamente mesmo, pouco importando sobre o que falasse. Até porque a poesia, de fato, não fala “sobre” coisas. As coisas é que são convidadas a virem para o poema como testemunhos da existência. A vida é real, sim, sabemos disso porque as coisas o dizem, e o dizem sobretudo, plenamente, nos poemas. Essa asserção das coisas no poema é absoluta, é maravilhosa, estonteante e patética. A poesia de Eugénio mostrou-me isso, assim como a de Sophia, cuja poética, a crítica já o disse, procura libertar-se de toda contingência de tempo e espaço, da descontinuidade dos nomes e

dos corpos, a fim de fundar na escrita um tempo/lugar no qual tudo se reintegra e volta à unidade perdida.

Também foi muito importante para mim a poesia de João Cabral. Aparentemente, sua escrita é muito oposta à desses dois poetas. Sophia e João Cabral, porém, não apenas foram amigos, mas admiravam-se como escritores, homenagearam-se em poemas, trocaram livros e dedicatórias. Cabral comentava os poemas da amiga e *O livro cigano* mostra uma clara influência da escrita cabralina sobre Sophia de Mello Breyner. Também sei que Eugénio é um admirador da poesia de nosso pernambucano e seria possível traçar um quadro de convergências na poesia de ambos. Não pretendo ensaiar aqui um estudo aproximativo, e se sublinho alguma vizinhança fora do âmbito de minha poesia é apenas por uma espécie de vício crítico. Voltando ao círculo restrito que me inclui, penso que esses três poetas orientaram-me para um certo materialismo e para um realismo solar. Como poeta, eu não conseguiria, por temperamento, aproximar-me da poesia desejadamente incômoda de Cabral. Sua materialidade áspera e cortante, sem dúvida esplendorosa, definitivamente não me serviria. Estou mais próximo da delicadeza de Eugénio e Sophia. Mas, nos três, encontrei o rigor construtivo casado à emoção.

Também preciso consignar que, ao lado dessas três referências fortes, o poeta que mais me ensinou o ofício da poesia foi Drummond. Quando aluno de graduação e de mestrado em Letras, li e estudei em várias oportunidades sua poesia, orientado pela extraordinária professora e ensaísta Marlene de Castro Correia. A manipulação dos ritmos, das repetições, as alternâncias de tom, a variação de registros, as múltiplas vozes e outros recursos utilizados extensa e magistralmente por Drummond eram vistos e pensados, pesados em relação

com a reflexão que os poemas propunham. E penso não haver dúvidas de que a poesia drummondiana, nesse sentido, é mais rica que a daqueles três poetas. Digo mais. Em língua portuguesa, só Pessoa ombreia com Drummond. Esse aspecto do aprendizado formal foi fundamental para mim, que sou, por gosto, um poeta-trabalhador. Mas se pudesse eger uma poesia como padrão, vislumbrada timidamente numa espécie de utopia íntima, seria a de Manuel Bandeira, pois penso que ela congrega todas as qualidades que me atraem neste ou naquele poeta.

Quais são os poetas da geração anterior à sua que você pratica? E se isso acontece, como se dá? São leituras “intensas” de um ou dois autores ou a leitura é mais “extensa”, menos seletiva?

Das gerações anteriores, pós Cabral, o primeiro nome que me vem é, sem dúvida, o de Ferreira Gullar, ao qual acrescento os de poetas como Armando Freitas Filho e Orides Fontela. Com poéticas bastante diversas entre si e marcadamente pessoais, abriram espaço quando tanto a poesia concreta quanto suas dissidências e facções antagonistas pareciam gozar, apesar da pluralidade sob os rótulos, a solidez de um bloco inteiriço e apto a exercer o papel coercitivo de padrão.

Acho interessante a radicalização desse processo de “abertura” do poema com os poetas surgidos nos anos 70, que apostaram na inserção do efêmero, do volátil, do circunstancial no território pretensamente estável e mais ou menos cerrado da poesia. Franqueou-se, com tal desejo, de fato, uma trilha que levaria a certa desintelectualização, muito afim dos movimentos da chamada contracultura. Sei que o nome “poesia marginal” engloba sensibilidades múltiplas,

atitudes estéticas diversas. Mas, de um modo geral, procurou-se uma espécie de abertura da poesia ao que poderíamos chamar de um fluxo do inconsciente contemporâneo, ao incorporar o lixo cultural e a alta cultura como traços de uma existência circunscrita no tempo e no espaço do Brasil da ditadura militar. Ou ainda, se não se pode falar de movimento, tão marcante foi a pluralidade de formas e modelos, é possível encontrar na diversidade muitos pontos de contato, como uma excepcional dessacralização do poeta. E do poema, que parece arrancado a um caderno de notas tomadas em meio à multidão, às ruas, às drogas, à astrologia, ao rock and roll, ao sexo livre, sem que estivesse embutida aí uma utopia ou a euforia dos anos 60. Mas, apesar de me agradar esse gosto pela síntese alegórica e anárquica, ao modo de Oswald de Andrade, e pelo lirismo cotidiano e irônico, muito próximo de Manuel Bandeira, tenho mais afinidades com as ideias e o comportamento do que com as realizações poéticas propriamente ditas.

Lembro-me, por exemplo, do lançamento, em 1976, de *Bagagem*, de Adélia Prado. Gostei daquela poesia marcada pela sexualidade e pelo cotidiano, pelo desejo de absoluto, e pareceu-me muito fecunda como expressão aquela religiosidade que refazia as veredas que subterraneamente parecem unir tais pontos. Mas penso que aquilo se esgotou, ou o meu interesse migrou para poetas mais afins.

Quem são os contemporâneos seus que te falam mais de perto? Há convívio pessoal ou, apenas, livresco?

Devo dizer, em primeiro lugar, que considero muito positiva a extraordinária heterogeneidade da poesia brasileira atual, que aponta

para uma valorização do acervo constituído pela série poética. Se os círculos literários atuais – pelo menos nas universidades – parecem cada vez mais preocupados em questionar os cânones apontando a matriz ideológica de quaisquer escolhas, a produção poética, por sua vez, parece constituir-se numa tensão, muito mais inteligente, entre o acolhimento da tradição e o desprezo pelo cânone. Já não há novidade na afirmação de que a poesia brasileira atual mostra uma larga diversidade que impede a delimitação de um quadro hegemônico. Nessa convivência de linhagens está em cena, sobretudo, uma contemporaneidade de “formas”. Assim, o verso livre convive com o metro; o soneto com o espaço concretista; o coloquial com o registro culto e elevado, assim por diante. Ora, a própria variedade de formas atualizadas pela contemporaneidade mostra o quanto os poetas atuais não optam por uma linhagem canônica, inquestionável, com a qual ingressariam sem riscos e pré-aprovados no quadro da poesia brasileira.

Há quem observe, por exemplo, na produção de muitos poetas uma presença marcante do que seria uma linha cabralina. Um bom exemplo seria o Carlito Azevedo. Gosto muito da poesia dele. Mas como ignorar o comparecimento cada vez mais visível de formas fixas como o soneto, frontalmente opostas à poética de João Cabral? Quem estará mais certo em suas opções? A tola pergunta que acabo de formular serve para acentuar o caráter de risco para quem escreve poesia hoje. Com isso, oponho-me frontalmente àqueles que ajuízam que um acervo forte e o aproveitamento dele cria apenas facilidades. Seria igualmente ingênuo, no entanto, afirmar, como se faz à larga, que depois de nomes como Bandeira, Cecília Meireles, Murilo Mendes, Drummond, Cabral, só restam o espanto e a imobilidade. Também não são poucos os

que se ressentem por faltar à poesia atual, segundo avaliam, aquilo que chamam “ruptura”, entendida como o imperativo modernista de “fazer o novo”. Poder-se-ia alegar, como resposta a isso, que a não ruptura seria, sim, uma poderosa ruptura com um valor entronizado originalmente pelas vanguardas das primeiras décadas do século XX. Tal afirmação não seria uma inverdade, mas soaria algo cabotina e, sobretudo, como uma maneira quase infantil de insistir em não escapar de certo círculo de exigências modernistas. Ora, a ruptura não existe como atitude isolada, *a priori*. Ela só faz sentido em face da opressão, da interdição. Hoje, diante do acervo da poesia brasileira e mesmo universal, os poetas se sentem beneficiados, têm a liberdade de fazer uso de quaisquer formas, numa relação construtiva, num exercício de discernimento que implica a aceitação de certos paradigmas e a negação de outros, mas sem que uma verdade canônica estabeleça o certo e o errado para todos os coevos.

Talvez mais importante que o ideal da ruptura seja a *experimentação*. Sem se confundir com o *experimentalismo* – que buscava garantir ao texto a feição clara de um objeto, a todo custo, novo –, a *experimentação* consiste em fazer com que a poesia seja simplesmente, o que não é pouco, atual: o poeta pode lançar mão, à vontade, de quaisquer formas já utilizadas pela tradição, mas estas não podem ser trazidas à cena presente sem que sofram as pressões da experiência, da história, das outras artes e linguagens. Assim, um poeta de que gosto imensamente, Paulo Henriques Britto, recorrerá ao soneto para nele fazer caber o prosaico, a narração, o *humour*, reavaliando desse modo a relação entre forma e conteúdo. Noutro caminho, Antonio Cicero, excelente poeta, traz os temas caros à tradição lírica ocidental para o chão comum do urbano em versos predomi-

nantemente decassílabos, porém despidos de acentuação regular e marcados por rimas toantes, como se a fixidez silábica funcionasse tão somente como disciplina para o criador, permanecendo invisível – ou melhor, surda – para o leitor. Quanto à permanência de uma via experimentalista, o exemplo mais acabado é a poesia de Arnaldo Antunes, cuja associação *pop* de linguagens, técnicas e conteúdos garante aos textos uma feição contemporânea, mas plena de dívidas com as vanguardas históricas. Na verdade, para a crítica e para quem produz poesia, pouco importa se os poetas de agora sobreviverão ao tempo em que se inscrevem. O fundamental é que se avaliem poetas, poemas e livros não como se se procurassem novos eleitos, novos príncipes, vanguardas, formas inéditas. O que vale é ler a produção poética de agora e compreendê-la em conjunto, como resposta às questões estéticas e existenciais do presente.

Como está o ensino de poesia brasileira, de um modo geral, na universidade?

Responderei, inicialmente, pensando em outra pergunta que me fizeram há pouco tempo, que dizia respeito a meu esforço para conciliar a atividade acadêmica com a produção ensaística e a criação poética. Disse, então, que dar aulas de literatura brasileira é um modo de estar próximo da poesia, e que escrever ensaios sobre outros poetas tem essa mesma dimensão. Afinal, estou sempre lendo, escrevendo, falando sobre poesia, poemas e poetas. Mas acrescentei que não gosto, absolutamente, da ideia de que hoje a poesia vem sendo feita por professores e/ou universitários da área de Letras. Penso que é melhor para a poesia estar livre. Não porque a academia possa lhe fazer mal. Sinto bem o contrário disso: a poesia e os poetas

devem muito à universidade, pois ali se formam críticos e leitores. E aí, começo, de fato, a responder a sua pergunta. A universidade é um centro de recepção e divulgação extraordinário e insubstituível. Penso, repito, que a poesia deve ser lida e escrita por todos, que sua força está na liberdade, na amplidão, pois o verso não é uma especialidade, um artefato técnico sob controle de alguns estudiosos. O professor tem uma função, e seu papel não deve se superpor ao do criador. Acho um absurdo que digam que a universidade está distante do que se produz hoje. É um engano. A obra de uma poeta como Ana Cristina César foi imediatamente recebida pela academia em trabalhos de mestrado, de doutorado, em revistas universitárias etc. Já há livros publicados com ensaios sobre poetas que acabaram de surgir, gente com dois, três livros. Há muitas teses em andamento sobre a poesia brasileira das últimas décadas, incluída aí a de 90. Creio que há, disseminado e vago, um ressentimento com relação à universidade. É evidente que ela é um organismo mais ocupado com o resguardo do cânone do que com sua ampliação. Ela se repetiria indefinidamente, pois é de sua natureza ideológica ser uma mantenedora do status quo. Mas a presença dos alunos, sobretudo de pós-graduação, força sua renovação. O resultado é que a universidade anda para a frente e tem sabido enxergar a poesia que se faz hoje.

A crítica está dando conta da poesia que se faz hoje?

Penso que a crítica está tentando dar conta de si mesma. Nesse processo, os objetos acabam se tornando secundários.

Há uma avassaladora crise de identidade e valores, dentro da qual a crítica está inserida. A poesia tem respondido, me parece, muito

bem a essa crise. Livre das pressões de mercado e desde sempre pronta a arriscar tudo e qualquer coisa pela busca de saídas próprias, a poesia acaba por avançar numa velocidade que a crítica não pode acompanhar, pois ela, quase sempre, está ligada ou depende de alguma instituição e o pensamento crítico reflete um sistema maior. Ou seja, raramente um talento individual, um pensamento livre e original surge no campo da crítica. Já na poesia isso acontece. A individualidade radical da poesia após o romantismo deu ao gênero essa liberdade e esse poder, que as vanguardas históricas trataram de alimentar. Isso não se perdeu.

Os grandes jornais estão encurralados pelo comércio. A crítica que se faz ali reflete isso, com uma ou outra brecha, nas quais ecoam as vozes que atuam na universidade.

Talvez a melhor resposta venha sendo dada pelas revistas literárias, sem perspectivas de lucro financeiro e livres de pressões institucionais.

GODOFREDO DE OLIVEIRA NETO

“A linguagem me liberta”

Godofredo de Oliveira Neto foi perseguido pela ditadura e se mudou para a França, onde fez mestrado e doutorado. Ao voltar para o Brasil, tornou-se professor de Literatura Brasileira na UFRJ e estreou como ficcionista.

Desde então, publica narrativas em que recria situações conhecidas, por tê-las vivido ou pesquisado. Isso lhe possibilita dosar preocupação social com mergulhos subjetivos e ousadias estilísticas.

A leitura completa de seus livros deixa perceber que nosso entrevistado já se lançou afinado com a literatura e, assim, escapou às limitações do testemunho de ex-exilado. Com o passar do tempo, entregou-se cada vez mais ao desregramento com que a ficção e a poesia tentam acompanhar o fluxo da existência.

Numa amena manhã de maio Godofredo encontrou **Dau Bastos, Felipe Diogo, Mayara Ribeiro Guimarães** e **Núbia Mothé** na Faculdade de Letras da UFRJ, para uma conversa em que contou detalhes de seu processo de afirmação do ficcionista sobre o militante e o professor. Também defendeu a importância de o escritor se fechar ao mercado enquanto cria e, após o livro ser publicado, abrir-se inteiramente aos comentários dos leitores, que dignificaram um pouco mais o mundo das letras ao se alçarem à condição de coautores.

Publicada originalmente em *Papos contemporâneos 1* (2007), a entrevista amplia as chances de fecundar as reflexões sobre a literatura ao ser veiculada também em nossa revista.

Importa-se de fazer um resumo de seu percurso de vida até a chegada ao Rio de Janeiro?

Nasci na cidade catarinense de Blumenau, marcada pelas colonizações alemã e italiana. Desde cedo, ia com frequência à capital do estado, que era pequena, mas com uma certa visão cosmopolita, já que as pessoas se preocupavam com cultura, viajavam, mandavam os filhos estudar no Rio de Janeiro. Numa dessas idas a Florianópolis, vi aquele marzão e me dei conta de que vivia num mundo com fronteiras fechadas. Em busca de explicação para minhas preocupações sobre a existência, eu, que estudava em colégio franciscano, seguia uma certa orientação religiosa, que então troquei pelo movimento secundarista. Ao final do ensino médio, em vez de ir para Florianópolis, preferi vir para o Rio de Janeiro, aonde cheguei com dezessete anos.

Aqui, você continuou no movimento estudantil. Como era o militante Godofredo?

O pessoal me criticava por me considerar intelectual, da ala da retaguarda. Talvez eu me comportasse assim por temor – não sei. Sei que era comportado demais, certamente devido à severa formação familiar e escolar. Quando tentava lutar contra esse condicionamento, sentia culpa e não conseguia me libertar.

Mesmo assim, foi chamado a depor.

Fui, ainda no curso pré-vestibular, por causa das redações que fazia. O DOPS me convocou umas quatro vezes. Inicialmente temi ser preso, mas acabei relaxando por achar que passava uma imagem

de um cara que não representava perigo algum. Só que em 1972, quando já cursava Letras na UERJ e Direito na UFRJ, fui sequestrado na porta da faculdade e empurrado com violência para dentro de um carro. Senti um medo tremendo, chorei muito. Os agentes, mal-encarados, diziam que eu não sairia mais da cadeia. Eu não entendia, pois não tinha feito nada de mais. Havia apenas escrito, dito umas coisas no cafezinho. Enfim, assim que fui liberado, tratei de embarcar para Paris, onde concluí as duas graduações.

O que foi ser catarinense na capital francesa?

Se no Rio de Janeiro eu já vivia uma crise de identidade, em Paris notei que minhas raízes sulistas tinham ainda menos importância. O que franceses ou ingleses esperam de um brasileiro que more lá? Não que fale de alta literatura, da música de Chopin ou Mozart, e sim de nossas coisas típicas: a cultura do Nordeste, o subúrbio carioca, a Amazônia etc. O problema é que as classes média e alta do Brasil adquirem valores europeus, pretensamente mais sofisticados. Acharmos maravilhoso um compatriota interpretar Schubert, quando deveríamos aplaudir quem tocasse Pixinguinha ou Villa-Lobos, por exemplo. De certa forma, minha dificuldade em entender o que era ser brasileiro foi positiva, pois me fez perceber a necessidade de me lançar para valer na cultura popular brasileira, de conhecer mais nosso país – o que fiz ao voltar para cá.

Apesar da abertura para a realidade brasileira como um todo, você manteve Santa Catarina bastante presente em sua literatura, conforme constatamos em livros como O bruxo do Contestado (1996) e Marcelino Nanmbrá, o manumisso (2000).

No final dos anos setenta, surgiu uma linha política que pregava a valorização das diferenças. O feminismo, o movimento gay e outras lutas ganharam bastante força em todo o Ocidente, concomitantemente ao que ficou conhecido como pós-moderno. Essa mudança, registrada também na inteligência nacional, favoreceu a escrita e acolhida desses romances, já que havia espaço para falar das diferentes regiões, das regiões do outro.

Em que momento você começou a escrever?

Nos tempos de secundarista. Sempre quis fazer poesia e até fiz algumas, porém não consigo ser poeta, o que me frustra um pouco. Então escrevi contos, publicados pelo próprio colégio. Mas não levei isso muito a sério. Algo realmente concreto só veio a acontecer em 1975, já em Paris. Comecei a redigir uma série de conteúdos específicos, supostamente transmitidos por telegramas, cada um dos quais configurando um poema ou panfleto de cerca de quatro linhas. Passei a mostrar esse material ao Jacques Derrida, que na época era bem menos conhecido e, por acaso, lecionava na sala vizinha àquela onde eu dava umas aulas de literatura. Ele me ouvia e fazia propostas, que eu incorporava. O texto foi ganhando forma, apesar de parecer coisa de maluco. Batizei-o de *Faina de Jurema* (1981) e, ao voltar para o Brasil, publiquei-o pela Editora Taurus. Pela própria maneira como o concebi, acho que foi um dos primeiros livros brasileiros a conter a ideia de pós-moderno. Não gosto muito dele, mas acho que já traz essa ideia, naquele momento ainda muito desconhecida em minha cabeça. É que vivíamos nas três correntes: marxismo, psicanálise e história. Agarrávamo-nos a uma delas e explicávamos o mundo! De repente nos vimos mergulha-

dos numa grande crise de cultura, identidade, política, em pleno caos, sem teoria capaz de abarcar o todo. Ficamos perdidos, como o próprio livro. Aliás, na época em que o escrevi, eu não entendia o pós-moderno. Levei muito tempo para compreender que a ordem se dá dentro da desordem. Então tudo ficou mais fácil.

Ao lermos O bruxo do Contestado, inevitavelmente pensamos em Os sertões. Enquanto criava seu romance, você deve ter pensando muito no livro de Euclides da Cunha.

Sim. Durante toda a escrita de *O bruxo do Contestado*, pensei em *Os sertões*. Eu tinha consciência do que fazia, mas sabia que estava me comparando. Para me exorcizar e ganhar alguma liberdade, cheguei a botar uma personagem falando sobre o livro de Euclides da Cunha. Entre muitos pontos de contato, havia a questão da literatura regionalista, que, na passagem do século XX para o XXI, transita do real para o ficcional. Imagino que isso também se passou com Euclides em relação à Guerra de Canudos, na virada do século XIX para o XX. A saída que me pareceu apropriada foi criar uma pseudodocumentação, fingir que se acharam uns manuscritos numa casa em São Paulo. Essa história não aconteceu, mas passa por verídica, afinal está no livro. Na verdade, fiz uma grande pesquisa nos jornais da época da Guerra do Contestado e aproveitei citações que parecem conferir autenticidade ao que está escrito.

Escritores como Émile Zola recolhiam todos os dados possíveis, de modo a oferecerem ao leitor o máximo de realidade. Em lugar do naturalista do passado, encontramos agora “naturalizadores”, ficcionistas que fin-

gem se fundamentar em documentos. Isso indicaria uma mudança na relação com o receptor?

Sim. O fato de o receptor não ser mais visto como passivo alterou os métodos de escrita. Uma das maneiras de fazer o leitor participar da obra é dizer que algo aconteceu e suscitar dúvida sobre se realmente ocorreu ou não. Ao forjar dados, o ficcionista mostra que a realidade também é uma criação. De fato, nem mesmo o historiador é objetivo, sempre cultiva algum grau de subjetividade. Com o advento de novas tecnologias para registrar a realidade, como a máquina fotográfica, o narrador ficcional se obrigou a ser mais detalhista e, assim, passar mais a sensação do real. Ora, sabemos que tampouco a fotografia corresponde à verdade, pois também é arte, vista do jeito que se quer. Sem falar que, no fundo, o narrador jamais será verdadeiro.

Outro ganho decorrente da investida dos ficcionistas sobre o que Alcmeno Bastos chama de “matéria-prima de extração histórica” é o realce de aspectos desprezados pela história. Não foi isso que você fez?

Sim, ficcionalizei a vida de mortais comuns, que não viraram nome de rua nem receberam citação oficial. Tratei da história do povo, que até então não havia interessado a ninguém. O próprio Contestado é daqueles fatos que, por não parecerem “bonitos” para o país, não ganhou o merecido espaço. No entanto, é importantíssimo sociologicamente, pois, além de envolver questões de fronteira com a Argentina, marcou o início dos movimentos sociais no Brasil. Com o distanciamento temporal, vemos que foi um entre vários acontecimentos concomitantes ocorridos mundo afora, como a Primeira Grande Guerra e a Revolução Russa.

Em resenha publicada no Estado de S. Paulo, Paulo Venancio Filho chama a atenção para o fato de O bruxo do Contestado traçar “uma linha de continuidade até os dias recentes” e revolver “passado e atualidade de maneira perturbadora e inquietante”. Como explicar isso, se o livro se pretende apenas ficcional?

O *bruxo* se mostra perturbador porque o narrador está inserido na história: tem acessos de animalidade, coloca em xeque a ordem estabelecida. O texto traz a ideia de violência, de enfrentamento entre o ser humano e o bicho que tem dentro de si. É um conflito da razão com a emoção, do instinto com o entendimento. Isso existe no homem de ontem e de hoje. Nesse sentido, nada mudou durante o Contestado, nem no período da ditadura militar, tampouco mudará daqui para frente. O que inquieta é o futuro da humanidade.

Em análise de Pedação de santo (1997) publicada em O Globo, Virgilio Moretson questionou: “Por que a volta dos exilados?”. De fato, você retomou a temática da vivência do ex-exilado num momento em que ela já se mostrava datada. Como explicar que, mesmo assim, seu livro tenha sido bem acolhido?

Entre os livros brasileiros de ex-exilados, parece que *Pedação de santo* é o único ambientado no exílio. Há dezenas de romances desse tipo na Argentina, no Chile, mas aqui, não. Por isso, meu livro encontrou espaço mesmo depois de tanto tempo. Outra diferença é que se trata de ficção, não de documento.

Você acha que o conhecimento de literatura – obrigatório para quem é professor da matéria – o ajudou a criar um texto diferente dos escritos históricos e jornalísticos?

Acho que sim. Não procurei fazer história, nem documentário, e sim romance. Para escrever ficção, não é preciso ler história. Para captar uma época, o escritor tem de aprender, ver, ler coisas; mas isso não é o essencial. O leitor que quer mais fidedignidade deve procurar livro de historiador. Sou romancista. O que diferencia a literatura da história e do jornalismo? A abordagem das contradições, das questões da psique humana etc., além do próprio manuseio da linguagem.

Ana e a margem do rio (2002) apresenta mitos indígenas brasileiros em oposição a valores da civilização ocidental. Mesmo permeado de fábulas, o texto é bastante voltado para o conflito interno da personagem principal, a índia Ana Nauá. Esse livro ganhou o selo “altamente recomendável”, concedido pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil. Enquanto o escrevia você se preocupou com o público infanto-juvenil, ou o reconhecimento nesse sentido foi uma surpresa?

Só não foi surpresa porque eu sabia que livros sobre questões indígenas são sempre catalogados como infanto-juvenis. Mas minha preocupação foi fazer literatura, que se caracteriza pela tematização dos grandes dramas humanos. Ana não é um estereótipo, e sim alguém cujas contradições são estampadas e potencializadas pela diferenças culturais do país, da civilização. Manifesta sentimentos como raiva, amor, ódio, insegurança, ao mesmo tempo que enfrenta conflitos étnicos. Vive um choque de culturas aguçado pelo próprio uso do português, língua diferente daquela que estava acostumada a ouvir. Então se faz perguntas como: “Quem sou eu?”. Agora, devo confessar que não me desagrada ver o romance classificado como juvenil.

Você estreou na pequena Taurus e, no presente, divide-se entre as grandes Nova Fronteira e Record. É de se imaginar que seus atuais editores não compreendam que, de repente, você aceite o convite de ex-companheiros de militância e se mude para Brasília, para atuar no Ministério da Educação.

Sim, sofro um pouco de pressão por estar fora do Rio, num cargo burocrático. Os editores reclamam, perguntam por que estou lá, se pretendo alguma coisa... É complicado, mas acho que minha ida para Brasília está relacionada ao meu passado. Sinto vontade de fazer alguma coisa pelos outros, contribuir para a transformação do mundo. É um pouco de culpa, talvez decorrente da formação católica. Não sei. Aos editores que questionam minha opção, respondo: “Se eu pudesse viver de literatura, viveria...”. Ai eles ficam quietos... (risos).

No artigo “A lei do mercado”, publicado em 1990 na IstoÉ, Silviano Santiago afirma que, a partir dos anos oitenta, alguns escritores brasileiros continuaram investindo na qualidade, mas passaram a assinar contratos com editoras que garantem bom acabamento gráfico, ampla distribuição e um trabalho profissional de assessoria de imprensa. Essa relação mais madura entre autores e editores explicaria que, mesmo estabelecido e com um público cada vez maior, você se permita colocar num de seus livros um título impronunciável como Marcelino Nanmbrá, o manumisso? Como conciliar profissionalização e liberdade?

Se me atenho ao mercado, não consigo fazer o que entendo que seja literatura. Isso não quer dizer que não ficaria muito contente que os livros vendessem e eu pudesse viver de direitos autorais; mas a

lei do mercado afasta a ideia de arte. Escrevi *Marcelino Nanmbrá, o manumisso* como se fosse para mim. A narrativa é truncada, os personagens falam ao mesmo tempo e se diferenciam apenas pela dicção. Isso cria dificuldade para o leitor, afasta o público, mas fiz tudo conscientemente. O curioso é que alguns analistas que não conheciam meus livros anteriores gostaram dessa “coisa difícil”. É como se assumir uma proposta nítida de não ser popular indicasse para a crítica que o livro deve ser respeitado. Pois bem: uma equipe de cinema que está fazendo um filme a partir do romance pediu que eu transformasse o texto original num “romance de argumento”, a ser vendido para uma minissérie. Não estou mudando nada da história, à qual, porém, tenho imprimido bastante linearidade. Será que vão dizer que me dobrei ao mercado?

Em Manumisso, você dribla a estratificação social justamente fundindo os diálogos e embaralhando as falas, a partir da eliminação dos travessões e outros recursos. Isso nos leva a pensar que a única revolução legítima no campo da estética se dá na linguagem. Será que, mesmo mantendo a politização como um componente de sua criação, a entrega à literatura lhe possibilitou sobrepor o escritor ao companheiro?

Acho que sim. Não sei em que medida o processo foi consciente, mas se intensificou ao longo dos anos, junto com a idade e a experiência. A linguagem realmente me liberta. Agora me sinto aliviado, livre daquele militante bem-comportado, crescido em colégio de padre, com objetivos bem definidos. Não tenho mais compromisso com nada disso. Os indícios da mudança já se fazem presentes nos outros livros, mas em *Menino oculto* (2005) chegou a uma espécie de coroação. Nesse sentido, esse romance representa para mim o que

Memórias póstumas de Brás Cubas representou para Machado. Não estou querendo me comparar a Machado, lógico, mas assim como *Brás Cubas* fez emergir outro escritor, me acho diferente depois de *Menino oculto*. Não me sinto obrigado sequer a politizar.

Menino oculto é repleto de referências a bandas, novelas e tecnologias contemporâneas, como Orkut e MSN. Em entrevista publicada no site da editora, você disse que atualizará periodicamente essas referências. Como os leitores as veem?

Ouvi algumas críticas a respeito. Por exemplo: o livro foi adotado na Unicamp, no curso da professora Maria Eugenia Boaventura, que me convidou para um debate. A primeira coisa que os estudantes disseram foi que, em Letras, estavam acostumados a ver a literatura como atemporal, portanto tais referências não deveriam ser usadas. Minha resposta foi que, enquanto estivesse vivo, as atualizaria, de modo que o texto permanecesse contemporâneo. Um aluno retrucou: “Isso significa que você está fazendo um acordo com o mercado?”. É uma questão difícil. Na verdade, esse romance tangencia outras áreas – como televisão, internet etc. –, nas quais tudo muda muito rapidamente e ocorre de maneira simultânea. Hoje, as crianças fazem tudo ao mesmo tempo, portanto têm uma concepção do real e do mundo externo em que a cronologia parece diminuída e o tempo deixou de ser linear. A escrita do romance e a disposição de atualizá-lo são parte da tentativa de equilibrar forma e conteúdo.

O personagem principal de Menino oculto é um falsificador de quadros, por meio do qual a temática dos direitos autorais é suscitada.

O que pensa sobre o assunto? Qual é o lugar do autor hoje em dia?

Antigamente, os estudos literários priorizavam a intencionalidade do texto. Os alunos da Faculdade de Letras tinham que decifrar o que o autor queria dizer e, se não conseguissem, recebiam nota baixa. Era uma loucura. Com a pós-modernidade, porém, a ideia de autor perdeu bastante força. Com o fim das grandes correntes de pensamento que explicavam o mundo, restou o caos, e sua ordem interna de explicação. Nesse cenário de ruína, várias coisas sumiram ou se enfraqueceram, a exemplo da ideia de autor. A autoria passou a ser uma espécie de “produção coletiva”. Por sua vez, o escritor deixou de ser “o” autor e se limitou a apenas mais um. Surgiu então, com muita força, a ideia de leitor. Hoje, procura-se estimular o leitor a ser coautor do livro. Não se fala mais em descobrir a mensagem que o autor teria querido transmitir. Essa mudança na relação com a ideia de autoria é o que trabalho em *Menino oculto*, cujo protagonista se sente completamente à vontade para imitar a assinatura do pintor do quadro. O problema é que, ao ver uma obra sua – uma reprodução de um Portinari –, morre de vontade de dizer que é o brilhante “autor” daquele quadro. É o eterno conflito do eu com a sociedade. O questionamento da ideia de direito autoral, juntamente com experimentos de se escrever como se fosse outro, existe com muita força desde o final dos anos oitenta. Em *Menino oculto* brinquei tanto com isso que, para não parecer que estava omitindo o autor, explicitiei o artifício por meio de aspas. Alguém disse (não sei se para elogiar ou criticar): “As melhores frases do livro são do Guimarães e da Clarice...” (risos). O que me emociona hoje é esse entendimento do papel do autor e do leitor, mediante o qual o narrador perde a arrogância e divide o espaço com o receptor, que se encontra mais fortalecido do que nunca.

Em que o autor de Faina de Jurema se vê diferente do autor de Menino oculto?

Além de anos e anos de praia, acho que consegui romper com uma certa dicotomia. Em meus primeiros livros coloquei, ao lado da fabulação, um tipo de discurso diferente, estilístico. Em *Faina de Jurema* é o telegrama, em *O bruxo do Contestado* é a carta da narradora. Em *Menino oculto*, deixei fluir o discurso do bicho e do ser humano. Precisamos desenvolver a socialização senão o homem vira bicho, como está dito desde o Naturalismo. Mas o sexo, a morte, o assassinato, o ódio... tudo é normal. Vemos isso no personagem principal, que só não mata o menino do quadro porque traz em si o instinto de preservação da espécie. É como se fosse o lado positivo da história toda: tem de haver uma criança, a humanidade precisa continuar.

GUSTAVO BERNARDO

**“O risco da experimentação é
resvalar para o pedantismo”**

Quem vê o olhar sonhador de Gustavo Bernardo não faz ideia da importância da dúvida em sua vida. O mesmo homem amável com os semelhantes é um pensador desconfiado da bondade humana e um escritor capaz de tirar o máximo de proveito literário da falta de certezas.

Constata-se isso em sua multifacetada produção. Como ensaísta, Gustavo tem analisado o potencial do nexo entre ficção e ceticismo. Ao escrever para crianças e adolescentes, não chega a desfazer do amanhã, mas tampouco usa o otimismo como engodo. Na literatura dita adulta, nega-se a paparicar o leitor e se concentra nos elementos capazes de proporcionar fruição estética.

Na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), onde dá aula de Teoria da Literatura, Gustavo se encontrou com **Beatriz Soares, Dau Bastos, Jaqueline Coriolano e Paula Ferreira**, com quem conversou longamente sobre seus textos, principalmente no tocante à maneira como foram construídos.

Cultivador de um criticismo a que também se expõe, fez incidir o foco sobre a escrita, mas teve o cuidado de conectá-la à edição e à recepção. Acabou transformando uma análise particular em visada dos grandes dilemas que a literatura ocidental enfrenta.

Assim, a entrevista mereceu aparecer no livro *Papos contemporâneos 1* (2007) e agora, ao ser publicada também em nossa revista, pode ser lida em qualquer latitude.

Que fatos você considera determinantes para sua transformação em escritor?

Nunca fui um menino propriamente agitado, mas, para ficar ainda mais quieto, bastava me darem um livro. O artifício já funcionava antes de eu aprender a ler. Ao perceber que eu estava alfabetizado, minha família passou a me comprar livros. Só que, como meus pais não tinham leitura alguma, traziam livros grandes, volumosos, inadequados para minha idade. Mesmo assim, eu devorava tudo. Na escola, passei os cinco anos do primário com uma professora que só dava redação. Independentemente da matéria – português, matemática, história, biologia... –, ela nos pedia para escrever uma história sobre o assunto da vez. Fazia também concursos de redação, que eu frequentemente ganhava. Essa professora foi a primeira pessoa a dizer que eu seria escritor.

Você estreou com um livro de poesia – Pálpebra (1975) –, porém migrou para a ficção e nunca mais voltou a publicar versos. Como explicar a guinada?

A poesia facilita muito meu lado piegas, de que não gosto. Na prosa, esse lado piegas exige mais palavras, portanto fica mais fácil policiá-lo. Ele surge, mas o controle melhor. Na verdade, até hoje faço poesia. Gosto muito de ler e fazer haicais. Escrevo-os num caderno, que rasgo e jogo fora antes de acabar, pois não gosto de nenhum deles.

Mesmo tendo parado de publicar poesia, você continuou a utilizá-la. No romance juvenil Pedro pedra (1982), por exemplo, as fases da vida

do protagonista são pontuadas por epígrafes que remetem a versos de Carlos Drummond de Andrade e Fernando Pessoa.

Olha, falando uma heresia para quem é professor de literatura, tendo a gostar mais de ficção do que de poesia, ou melhor, de poesia na ficção, de prosa poética. Sinto dificuldade de admirar grande parte dos poetas que todos acham maravilhosos. Gosto dos poetas pensadores, que fazem menos jogos de palavras do que exercícios de reflexão, como Drummond e Pessoa. São justamente eles que aparecem em *Pedro pedra*, onde recorro a esquemas poéticos que chamem a atenção para os vocábulos. Tentei colocar a poesia num lugar em que ela não pareça poesia, portanto seja vista com mais proximidade pelo leitor comum.

A solução parece ter dado certo, a julgar pela premiação de Pedro pedra no Concurso de Literatura Juvenil de Ribeirão Preto. Como foi mesmo essa história?

Fiquei sabendo do concurso, que dava o maior prêmio da época, além de assegurar a publicação pela Brasiliense. Escrevi *Pedro pedra* de maneira muito rápida, inscrevi no concurso, ganhei o primeiro lugar e fiquei aguardando o contato da Brasiliense. Como o tempo passava e ninguém me procurava, liguei e falei com o próprio dono da editora, o Caio Graco Prado, que havia integrado o júri, juntamente com Ignácio de Loyola Brandão e Joel Rufino dos Santos. Para minha surpresa, o Caio disse que publicaria os livros do segundo ao sétimo lugares, mas não o meu, porque era muito bom, portanto não venderia. Até perguntou se eu não queria mudar o final da história, contando o que acontecia dentro da barraca com

os namorados. Se eu apimentasse o enredo, ele publicaria. Recusei a proposta e resolvi editar o livro com o dinheiro do prêmio. Deu resultado: *Pedro pedra* já está na décima sexta edição, é o livro meu que mais vende.

Além de Pedro pedra, você lançou três outros livros juvenis: A alma do urso (1999), Desenho mudo (2002) e Mágico de verdade (2006). O que o motiva a escrever para essa faixa etária? Os filhos?

O único escrito assim foi *A alma do urso*, a partir de uma estória que sonhei e contava para meu filho antes de dormir. Ele gostava e eu também. Após repeti-la várias noites seguidas, decidi botá-la no papel. Já os outros textos juvenis surgiram, em parte, como meio de me inserir no difícil mercado editorial – o que me leva a crer que minha motivação acaba sendo mercadológico-financeira.

Se você pensa no mercado, como explicar que não tenha cedido ao pedido do Caio Graco?

Minha posição realmente é ambígua: às vezes reclamo que não ganho quase nada com livro, então minha mulher diz que se quero faturar, que escreva o que o mercado pede. Acontece que as concessões só fazem sentido no momento em que estou decidindo o que escrever e opto por um romance juvenil, por ser mais fácil de publicar. No entanto, quando começo a criar acontece o oposto: só a história conta, mesmo que não seja aquilo que os editores esperam. Por isso, quando o Caio sugeriu que eu apimentasse o final de *Pedro pedra*, fiquei indignado. Ele queria o avesso da estória, na qual a relação do narrador com o personagem e do personagem

com a namorada é muito delicada, suburbana e tímida. Atender seu pedido seria violentar completamente o livro.

Com o fortalecimento do papel do leitor e a profissionalização do mercado editorial brasileiro, os editores têm se sentido à vontade para fazer sugestões aos escritores, muitas das quais sem qualquer conotação comercial. Isso já lhe aconteceu?

Sim, pouco tempo atrás a Ana Martins fez várias observações sobre *Mágico de verdade* que não agrediam o texto, então as acatei. Na verdade, como nunca estou seguro do valor do que escrevi, considero qualquer sugestão feita por pessoas que me pareçam inteligentes e sensíveis. Os comentários da editora da Rocco me levaram a modificar o final da história, pois isso não desvirtuava o restante do livro.

O país consolidou a democracia e, paradoxalmente, ampliou o controle ideológico da literatura infantil e infanto-juvenil na escola, onde o crivo se mostra tão ferrenho que quase só se adotam textos edificantes, enquadrados nos tais temas transversais. Como você vê essa limitação, que atinge tanto os leitores quanto os autores dedicados à literatura para crianças e adolescentes?

O controle já estava colocado de maneira disfarçada pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, que sempre destinou seus prêmios prioritariamente a livros com ilustrações coloridas, bonitos de manusear e caros. Esse esteticismo elitizante se juntou ao politicamente correto e cruzou com algo complicado de se discutir, que é a formação do professor. Pouco tempo atrás, tive acesso a uma pesquisa feita em dez escolas particulares e uma estadual da zona sul

carioca, com o objetivo de verificar que professores liam mais textos literários. O resultado foi muito claro e meio dantesco, ao revelar que os docentes que mais leem literatura são de História e Física, enquanto os lanterninhas são os de Educação Física e Português. Ou seja: depois de se formarem, nossos alunos de Letras passam a ser regidos pelos livros didáticos e, para piorar, não mantêm uma prática de leitura. São esses profissionais que adotam os livros, mediante escolhas condicionadas pela pressão dos divulgadores das editoras ou das próprias escolas. Às vezes, o livro é adotado simplesmente porque o autor se dispõe a visitar a escola.

Aos poucos estão surgindo dissertações e teses sobre o tratamento que a literatura tem recebido no ensino fundamental e médio. Esses estudos deixam ver que há desde professores que descartam o lado artístico da obra até aqueles que a veem como objeto de puro deleite. Como alguém que já deu muita aula em colégio, o que você acha de tamanha disparidade?

Acho que o livro deve ser objeto de uma apreciação desafiante, que vá além do fingimento de que ensinamos e os alunos aprendem, de que avaliamos e os alunos não colam. Devemos ter em mente também que estamos diante de uma literatura de mercado, enviesada, escolhida pelo professor, da qual geralmente a criança e o adolescente não gostam. Para haver uma mudança positiva na relação da escola com a literatura, necessitamos melhorar o nível dos professores e das escolas, da mesma forma que precisamos resgatar o hábito da leitura e modificar a relação com o livro. Nos anos cinquenta e sessenta, o professor não só ganhava melhor, como lia mais. Infelizmente isso foi destruído e, para ser recuperado, precisará de décadas.

Passando aos seus textos para adulto, como surgiu o romance Me nina (1989)?

Surgiu de um dado biográfico ligado à minha história familiar. Minha mãe sempre quis ter uma menina, mas da primeira gravidez nasceu eu. Tentou mais uma vez e nasceu meu irmão. A partir daí ela evitou engravidar, pois meu pai ganhava pouco. Sete anos depois, porém, minha mãe engravidou de novo e, em lugar de menina, vieram dois homens. Então ficou essa história de que tinha que ser uma menina. Pensei que precisava criar uma história com essa menina. Mas como contar o ocorrido sem parecer idiota? Porque é uma história em que tenho que ser o outro, a outra, tenho que ser o outro da cultura, o feminino, a mulher. Como contar isso sendo e não sendo esse outro? O desafio era ser e, ao mesmo tempo, buscar a delicadeza feminina. Precisava escrever um texto doce e, ao mesmo tempo, evitar travar a vida e a literatura. Daí o mote da história ter ficado: sendo e não sendo. Um livro que tem muito a ver com *Me nina* e que, de certo modo, me incentivou a encontrar essa linguagem foi *A doença da morte* (1982), de Marguerite Duras, que é curto, tenso e tremendamente sensual.

O texto de Me nina é permeado de tal maneira de elipses, quebras e reviravoltas que temos a impressão de ver apenas pontas de iceberg, cuja imagem final somos convidados a construir. Como explicar isso?

Desde os dezesseis anos faço e refaço esse livro, que só publiquei aos trinta e quatro. Por várias vezes achei que o texto estava pronto, mas continuei a reescrevê-lo, porque é uma estória crucial, forte. Uma das versões chegou a ter duzentas e cinquenta laudas e, ao final, publiquei aproximadamente sessenta.

Apesar de biograficamente enraizado, o trecho parece mero pretexto para o trabalho com a linguagem. Nesse sentido, lembra Memórias sentimentais de João Miramar, em que Oswald de Andrade costurou pequenos fatos da própria vida mediante o uso das palavras em liberdade. O que você acha da experimentação na prosa contemporânea?

O risco da experimentação é resvalar para o pedantismo e o didatismo. Principalmente quando se trata de escritores que são também professores, como é o meu caso e de muitos outros ficcionistas e poetas em atividade. Se não temos cuidado, acabamos impondo ao texto a marca de docente, para mostrar erudição, o quanto lemos, o quanto sabemos, ou seja, parte do que deveríamos canalizar para a escrita ensaística. Acontece que fazer ficção é o oposto disso: num romance, você não pode mostrar o que sabe, até porque não sabe nada mesmo. Na verdade, o professor atrapalha bastante o escritor. Embora a profissão de professor universitário nos dê mais tempo para escrever, a contínua reflexão sobre a literatura e a constante leitura de monografias, dissertações e teses nos levam a desenvolver uma visão do mundo diferente daquela de que precisamos para fazer ficção. Acredito que a prática cotidiana de analisar literatura nos ajuda a descobrir problemas em nosso próprio texto, mas atrapalha mais do que ajuda, pois dá tantas chaves, esquemas e quadros para pensar que dificulta nossa percepção dos personagens e reduz a fluidez do texto. Ao mesmo tempo, cada personagem é um ser experimental, o narrador é uma consciência experimental e, realmente, temos que experimentar o que estamos fazendo.

Em Me nina, a imaginação se abstém de fabular, portanto abre bastante espaço para a memória. Todavia, apesar de serem tratadas

como elementos fulcrais da narrativa, as recordações acabam corroídas, minadas, desfiguradas. Como explicar isso?

Parte das questões do livro decorre do fato de eu ter feito análise durante alguns anos, ao longo dos quais recuperei várias lembranças de infância e adolescência. Ao tentar conferir com meus familiares algumas dessas reminiscências, percebi que, às vezes, recordávamos uma mesma cena de modo completamente diferente. Ao lembrar de algo, não sei o que realmente aconteceu, tampouco quem é exatamente esse “eu” que recorda. Parece um “eu” instável, a que tento dar constância e substância escrevendo. Assim se explica que em *Me nina* eu faça um jogo de apostar na memória e, ao mesmo tempo, desconfiar muito dela. Todo o tempo se discute o sujeito cartesiano, tenta-se descobrir quem é o “eu” do narrador.

Me nina é desses livros que gozam de grande apreço junto aos especialistas, contudo vendeu pouquíssimo em sua primeira edição e, caso fosse relançado, talvez continuasse causando prejuízo. Como conviver com a paradoxal combinação entre qualidade e encalhe?

É difícil aceitar que a literatura de qualidade seja para poucos. Você se sente ressentido de ter caprichado na escrita de um livro que não vende, ao mesmo tempo que textos sem qualidade enchem as prateleiras das livrarias. Fico com vergonha de usar a metáfora oswaldiana do “biscoito fino”, mas a verdade é que pouquíssimas pessoas gostam de certos textos aos quais, entretanto, pode faltar tudo, menos qualidade. Você só chega a várias pessoas interessantes e inteligentes se tem fama. Acontece que, no mercado atual, não se é conhecido pela qualidade do trabalho. Às vezes isso acontece,

mas depois que se morre. Em vida, os escritores se tornam conhecidos pela persona, por algum dado extraliterário, pelo potencial de venda. E o que rende é o novo-velho, o velho que parece novo, não o novo de verdade.

Lúcia (1999) pode ser considerado uma reescritura de Lucíola (1862), de José de Alencar. Em comunicação proferida num dos congressos da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic), a escritora Adriana Lisboa afirma que seu romance “é, antes de mais nada, um exercício de leitura, sem se posicionar contra ou a favor do objeto dessa mesma leitura. Já não se trata de acertar as contas com o passado, ou de elaborá-lo, no sentido psicanalítico. Até mesmo porque o passado, felizmente, já não pesa”. Como foi trazer para o ano de 1955 as personagens criadas por José de Alencar em 1862, sem que o passado pesasse na elaboração da narrativa?

Como *Lúcia* se ambienta num passado a que eu não tinha acesso, resolvi brincar com outro passado a que também não tenho acesso, que é o ano em que nasci (1955). Aproveitei para fazer algo que nunca havia experimentado: uma pesquisa sobre fatos e características predominantes da época: nome de rua, número de bonde etc. Com a pesquisa não tive intenção alguma de fazer um romance histórico, mas apenas traçar um panorama, um pano de fundo. Daí as muitas elipses e uma quantidade razoável de aspectos que não entraram na narrativa. Acho que o passado acaba pesando, mas o jogo é torná-lo leve, para parecer que o controlamos. O peso maior decorre de colocar José de Alencar, que fundou a literatura brasileira, como personagem. A solução foi misturar esses vários elementos, buscar uma linguagem próxima à de 1955 e criar um

personagem que parece louco, ao se alternar mentalmente entre 1955 e 1855, ao mesmo tempo que é o próprio José de Alencar. Alguns comentaristas disseram que *Lúcia* é uma homenagem ao autor de *Lucíola*. Na verdade, é uma homenagem e um acerto de contas; é a favor e contra José de Alencar. Mais da metade do livro é contra o mestre. No início eu queria que meu narrador, o Paulo, explicitasse o canalha que o Paulo de Alencar é, ao se fingir de bonzinho sem ser. Mas não consegui, o que me obrigou a fazer a barra pesar mais em cima do próprio Alencar.

Cronologicamente, você parte do tempo em que se passa a história de Lucíola e chega aos dias em que Nelson Rodrigues despontava. A ideia de aliar dois autores tão diferentes ocorreu durante a concepção do livro ou surgiu conforme você ia escrevendo?

A ideia de trazer Nelson Rodrigues brotou durante a pesquisa, quando verifiquei que suas peças começam a se destacar durante a década de cinquenta do século XX. Na verdade, os dois autores possuem traços muito semelhantes. Por exemplo, o Nelson é violentamente romântico e burguês como o Alencar. Além disso, Alencar queria ser comportado, um ídolo mesmo, mas acabou fazendo uma literatura bastante ousada e irregular. Nelson Rodrigues também era comportado, com opiniões de direita e uma literatura igualmente arrojada, talvez mais homogênea e coerente que a de Alencar. Há uma oposição entre eles que é aparente: Alencar demonstrava noção de seu metiê, expôs toda a sua teoria da literatura naquilo que escreveu; já Nelson jamais teorizava e dizia não ter lido nada, nem Freud – o que é absolutamente impossível. A verdade é que Nelson sabia não somente teorizar, como vender. No período de

estreia de uma peça sua, por exemplo, escrevia uma crítica positiva e uma negativa, em seguida pedia a amigos para assiná-las. Fazia preferencialmente as negativas: inventava pseudônimo para falar mal do próprio trabalho e fomentar debate, ou seja, levava ao pé da letra o ditado: “Falem mal, mas falem de mim”. Os dois tinham, então, uma noção muito grande do que faziam.

Em resenha publicada no Jornal do Brasil, Furio Lonza define a estrutura de Lúcia como “uma espécie de jogo de xadrez, um teorema euclidiano, uma equação de segundo grau, onde o leitor vai decifrando as incógnitas aos poucos, avançando os peões com inteligência, desviando das aberturas tchecas para não tomar um xeque-mate logo no início, defendendo com gana os bispos e a dama e identificando com sensibilidade e uma alta dose de intuição as armadilhas e tocaias narrativas que o autor vai semeando ao longo do livro”. Vemos que a comparação se respalda na própria estrutura de seu romance, cujas partes principais são chamadas como as diferentes fases de um jogo de xadrez: as peças, abertura, meio e final. Como explicar o uso de um jogo sinônimo de lógica para compor um romance altamente subjetivo?

O xadrez é um jogo de lógica que esconde um jogo de poder. É uma belíssima metáfora do poder e da eliminação, quer dizer, sua lógica é cruel por definição. O bom jogador sabe sacrificar suas peças – de preferência os peões – e os xeques-mates mais interessantes são aqueles que vitimam a dama. Gosto bastante de lógica e de xadrez, ainda que não jogue muito bem. Apesar dessa minha dificuldade real, no romance posso brincar à vontade, fazer várias jogadas, uma vez que sou eu quem controla todas as peças. Em *Lúcia*, o xadrez esconde os jogos de poder das relações pessoais, das relações pro-

fessor-aluno, homem-mulher, pai-filho. Com a jogada de colocar Alencar como fotógrafo de nus, por exemplo, tentei mostrar que ele criou Paulo para matar Lúcia, ou seja, a metáfora do xadrez ajudou a chamar a atenção para a responsabilidade desse criador sobre o que ele fez, para sua estratégia de jogo e de dominação. Ainda recentemente, li um livro fantástico, também baseado no xadrez, que se chama *O homem que via o trem passar* (1938), de Georges Simenon. A história é toda em cima de um jogador de xadrez altamente perverso, um *serial killer* que comete assassinatos jogando com o inspetor que investiga o caso. A narrativa é uma verdadeira obra-prima, lapidada em cada frase. É, pois, altamente recomendável.

ROSA AMANDA STRAUZ

**“A poesia e a prosa são muito
mais transgressoras que o rock”**

Rosa Amanda Strausz é afiada desde que começou a publicar, no início dos anos oitenta. À época, já demonstrava tamanho talento para a desbasta que fundia síntese e elegância. A concentração no texto lhe possibilitava transitar por variados veículos: divertia-se como uma das editoras do ouriçado jornal independente *Luta & Prazer* e pagava as contas fazendo reportagens para comportadas revistas femininas.

Aprofundou essas experiências na ficção, campo em que estreou com o livro de microcontos *Mínimo múltiplo comum* (1990). Desde então, alterna-se entre textos para adultos e histórias juvenis. A predominância dos últimos se deve à inspiração do cotidiano com os três filhos, assim como ao estímulo de críticos e leitores, que veem em seus escritos para jovens um acabamento digno de todo aplauso.

A escritora concedeu este depoimento em seu apartamento, no bairro de Laranjeiras, onde acolheu **Ana Clara das Vestes, Dau Bastos, Maria Cecília Rufino e Priscila Santos**. Entre os assuntos, destacam-se a concisão com que sua prosa se aproxima da poesia e a sensibilidade de Rosa Amanda Strausz se assumir escritora do Terceiro Mundo, ao mesmo tempo que se insurge contra a ideologização das escolhas de livros de literatura pelas escolas.

Depois de vir a lume no livro *Papos contemporâneos 1* (2007), a entrevista amplia seu alcance ao ser publicada aqui.

Um beijo de colombina (1991) foi o único volume de poesias que publicou?

Sim. Acredito que não sou boa poeta. Não gosto dos versos que faço, e a pior coisa do mundo é você não gostar dos textos que escreve. Há quem curta minhas poesias, mas o mundo não está precisando delas. Agora, escrever poemas me ajudou a poetizar a prosa, que é carregada de lirismo.

De fato, seu livro Mínimo múltiplo comum tem muitos contos em que o próprio arcabouço se aproxima da poesia.

Há muito se pode dizer que a mistura de gêneros veio para ficar, pois faculta vários ganhos, a começar pela ampliação da liberdade do escritor. Entre meus textos curtos, alguns são contos no sentido estrito, outros têm mais a ver com a crônica e há ainda aqueles mais líricos, que se aproximam da poesia. Entretanto, todos resultam do máximo de investimento na forma. No primeiro momento, deixo a imaginação completamente solta, quase como se me entregasse à escrita automática preconizada pelos surrealistas. Ao concluir a primeira versão da história, começo a montar e remontar, e aí, sim, o trabalho é muito mais intenso, árduo e demorado. Posteriormente, na relação com a editora, é que precisamos classificar o resultado em algum gênero, do contrário os leitores, os críticos, os bibliotecários, enfim, os receptores se perdem.

Os textos de Clarice Lispector atestam a tentativa de atingir a essência, a coisa em si, o númeno a partir do corriqueiro. Esse objetivo nunca é alcançado, mas permanece como horizonte da escrita. Seus contos também partem da realidade mais prosaica, porém, ainda que perfaçam

um movimento ascendente, jamais visam ao suprassensível. Seria isso indício de que Deus está mais morto do que nunca?

Talvez. Só sei que Clarice foi uma grande escritora, mas todas as ficcionistas que procuraram imitá-la fracassaram. O suprassensível, que nela é tão fascinante, parece um precipício nos textos de suas seguidoras. Isso me incomodava muito, eu não queria cair nesse abismo de jeito nenhum. Acho que minha refração à metafísica decorre também de minha forte tendência à ironia, recurso que parece me convir. Além do mais, não posso forçar a barra para assumir uma forma de expressão que não é a minha.

O que faz seus contos serem múltiplos e, ao mesmo tempo, comuns?

Gostaria muito que fossem múltiplos no sentido de polissêmicos, de possibilitarem várias leituras, mas a verdade é que não sei dizer efetivamente o que eles são. Já a ideia do comum diz respeito ao aproveitamento do dia a dia, que tem muito a ver com o tipo de reflexão que a gente fazia nos anos oitenta, de privilegiar a política dos pequenos gestos. Nas décadas de sessenta e setenta, ainda se acreditava em revolução. Para a minha geração, porém, já não havia herói nem grandes mudanças. Existia um processo cotidiano, passível de resultar em melhoria caso fosse levado adiante por milhares de pessoas que, em seus respectivos pequenos universos, agissem de maneira positiva. Hoje, continuo no caminho do pequenininho, mais convencida do que nunca de que as engrenagens que movem o mundo são tão inacessíveis que só conseguimos mexer no que está próximo. Essas pequenas mudanças vão crescendo, ganhando espaço e acabam repercutindo amplamente.

Mínimo múltiplo comum é bem-visto pelos estudantes e professores de Letras, assim como pela crítica especializada, que lhe concedeu o Prêmio Jabuti. Uma das qualidades notáveis nos diferentes textos do livro é o misto de consistência e concisão. Por vezes, parágrafos aparentemente simples, desprovidos de qualquer vanguardismo chamativo, exigem várias leituras para que os conteúdos se desvelem. Mas então percebemos que, entre os elementos que o constituem, figuram preocupações éticas e sociais. Você acha que é função da literatura levantar bandeiras?

Não. Se isso aconteceu, foi decorrência da própria tematização e da atmosfera pesada da época em que o escrevi, pois não tenho interesse algum em fazer proselitismo político. Não acredito que a função da literatura seja discutir princípios éticos e sociais. A ênfase na mensagem detona a ficção e a poesia. Por outro lado, nossa visão de mundo acaba transparecendo no que fazemos. Ao escrever *Mínimo múltiplo comum*, eu tinha uns vinte anos e o país estava saindo da ditadura, o que talvez explique algum resíduo ligeiramente panfletário nas entrelinhas. Sou parte de uma geração que leu menos que as anteriores e não foi exigida do ponto de vista intelectual. Basta pensar que vivemos a reforma do ensino de 1971, passamos a frequentar cursinho pré-vestibular e começamos a fazer prova de múltipla escolha. Para completar, os militares nos impediam o acesso à informação. Eu tinha a sensação de me terem roubado um pedaço da história. Esse pano de fundo e esse pesar certamente se pronunciaram, de alguma maneira, em meu texto. Mas decididamente não acredito que a arte tenha uma função específica. Se tem, é tão somente satisfazer a necessidade humana de criar e apreciar a criação dos semelhantes.

Em mais de um conto, você vira de ponta-cabeça o próprio feminismo. A protagonista de “Amor eterno”, por exemplo, é tão liberada que poupa o parceiro de qualquer compromisso ou trabalho e, assim, acaba reproduzindo um comportamento típico de mãe à moda antiga, que se deixa anular. Você acha que a exploração irrestrita da criticidade é uma das razões de seu livro não se enredar nas malhas do tempo?

Acho que sim. O fato de *Mínimo múltiplo comum* vencer a datação se deve, em grande parte, ao tom debochado. Afinal, mesmo as ideias libertárias, quando muito arrumadinhas ou transformadas em *slogans*, são ridículas. Em meu livro, o homem e a mulher são sempre risíveis, da mesma forma que as situações são relativas. A literatura é o espaço em que podemos afirmar a impossibilidade de se operarem mudanças sociais, comportamentais e culturais de maneira absoluta. É o espaço de afirmação das incertezas e das ambiguidades, inclusive dos discursos políticos, tanto em prol de todos quanto das ditas minorias.

Se fazemos um balanço global da poesia e da prosa nacionais, percebemos que a quase totalidade dos livros foi escrita por pessoas do sexo masculino, oriundas das camadas abastadas da sociedade. É natural, portanto, que os estudos literários incluam pesquisas sobre os escritos de autoria feminina e de segmentos desfavorecidos da população. No entanto, há quem diga que esse tipo de divisão acaba reforçando a própria discriminação. Como uma das prosadoras a publicar um conto no primeiro volume da antologia 25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira, organizada por Luiz Rufatto, o que acha de iniciativas dessa natureza?

A necessidade de se fazer um livro desses, ainda por cima organizado por um homem, é, por si só, um sintoma da primazia masculina no

mercado literário. O organizador é um escritor muito bom, porém o livro foi atacado pela crítica, que o acusou de irregular e de passar uma visão estereotipada do feminino. Concordo inteiramente com esse parecer. Aliás, acho que a invenção do rótulo “literatura feminina” atrapalhou mais do que ajudou as escritoras. As companheiras que investiram nessa literatura autofágica e autista acabaram por contribuir para nossa própria segregação. Todo mundo incorpora o que vive àquilo que escreve; mas há uma grande diferença entre incorporar e fazer disso a única matéria-prima da escrita. A literatura de gênero padece do mal da mesmice. Entre mulheres, essa limitação resulta no que chamo de “literatura de cristaleira”, geralmente produzida por gente incapaz de voos mais arrojados – o que, em literatura, pode ser desastroso.

Deixando de lado os efeitos colaterais indesejáveis da insistência em se afirmar a poesia e a prosa femininas, como explicar que ainda hoje haja muito mais homens do que mulheres publicando? E nem se pode dizer que os machos impedem a veiculação de textos do outro sexo, pois boa parte dos suplementos literários e das editoras do país é capitaneada por mulheres.

Atualmente a mulher trabalha fora e acaba tendo uma vida sobrecarregada, na qual é muito difícil acomodar a atividade de escrever. Uma expressão árabe diz que quando a pessoa enlouquece, alugou o segundo andar. É o que acontece quando se escreve: convive-se com pessoas e situações que não existem. Isso gera um desgaste emocional impossível de conciliar com a criação dos filhos e as demais tarefas dentro e fora de casa. Virginia Woolf escreveu um ensaio belíssimo intitulado *Um teto todo seu*, no qual diz que para parir e escrever, a mulher precisa ter onde morar e o que comer.

Além das dificuldades que as mulheres enfrentam em qualquer latitude, estamos num país analfabeto e pobre. Qual a diferença entre ser escritora de Primeiro Mundo e de Terceiro Mundo?

No Terceiro Mundo, você tem de se preocupar ainda mais com dinheiro e dar mostras de muito equilíbrio emocional, para resistir à rejeição, à indiferença, à tristeza de passar anos escrevendo um livro e quase ninguém ler. Se surgirem mil leitores, você já pode soltar fogos. Essa é a realidade de escritores de ambos os sexos, em nações como o Brasil.

Nenhum entrevistado deste volume vive da literatura, alguns ainda financiam os próprios livros e todos têm uma atividade paralela, com a qual se sustentam. Você, por exemplo, vive de escrever de aluguel, ora para editoras, ora para empresas. Como vê seus clientes?

Com bons olhos, pois financiam minha prosa. Conheço colegas que vivem de literatura – sobretudo entre aqueles que escrevem para crianças e adolescentes –, mas a opção não me agrada. Para viver de ficção eu teria de escrever para o mercado, fazer livro escolar, o que acabaria comigo.

Apesar disso, você já escreveu ficção por encomenda. Foi o caso do livro para adulto Teresa: a santa apaixonada e da coleção infanto-juvenil do Tião Parada. Você impõe algum tipo de condição para fazer esse tipo de trabalho?

Sim, que ele me toque de alguma forma. Aceitei o convite da Objetiva para escrever sobre Teresa d'Ávila porque já conhecia seus textos

e os achava extraordinários. De fato, ao mergulhar na vida dela, constatei que não poderia ter escolhido santa melhor. É uma personagem interessantíssima, de tal modo cindida que me rendeu uma história repleta de conflitos internos. Já os livros do Tião Parada foram mais difíceis, pois se desdobraram de uma série de 28 novelas radiofônicas, das quais só permiti a publicação de cinco. Dentre eles, gosto muito de *O livro do pode-não-pode*, apesar de o texto conter claramente uma mensagem.

Diferentemente dos textos do Tião Parada, o livro Uólace e João Vitor parece se encaminhar para a denúncia, mas se interrompe sem apontar solução para as dificuldades de relacionamento entre a garotada de classe média e das comunidades. Assim, limita-se a perspectivar, como de resto recomendam os teóricos da literatura. E os leitores em geral, como reagem à falta de desenlace definido?

Em geral, as pessoas ficam muito incomodadas. Respondo que a história não se resolve porque não há solução à vista para as desigualdades sociais. Como ficcionista, limitei-me a levantar a questão. Pouco tempo atrás, *Uólace e João Vitor* foi lançado na França, onde achei que seria diferente, mas não: continuaram me cobrando um final. O fato é que nem a realidade nem a literatura oferecem um desfecho satisfatório para o problema. Com que legitimidade eu fingiria o contrário?

Histórias para crianças e adolescentes certamente são mais fáceis de publicar, à medida que a escola e outras instituições precisam delas em suas atividades. O que vê de melhor e de pior em escrever para a guriçada?

Acho uma delícia escrever para criança, divirto-me muito bolando as histórias. O problema começa no momento de publicar, porque geralmente as editoras pedem para modificar o enredo, de forma que ele deixe de ser politicamente incorreto. Acontece que não escrevo para enquadrar meus textos. É muito desgastante produzir na dependência do que o MEC, as editoras e as escolas vão achar, sem que seu leitor se pronuncie. Para piorar a situação, há uma crescente tendência a se supervalorizar a imagem e se desprezar a palavra. Essa visão pode levar, por exemplo, a se ilustrar e catalogar como literatura infantil um conto de Machado de Assis, o que possivelmente fará com que as crianças passem o resto da vida odiando um de nossos melhores escritores. A própria premiação da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil pauta-se prioritariamente pelos parâmetros gráficos.

No mercado editorial e no meio acadêmico, é comum se ouvir que não existe literatura para adulto e literatura infantil e juvenil, e sim texto bom e ruim. É possível que o chavão tenha surgido como parte do esforço de valorização dos escritos para a meninada. Caso abstraíamos dessa necessidade, a tese se mantém de pé?

Não, a literatura para crianças e adolescentes se distingue claramente da literatura para adultos. Percebo isso em minha escrita, que muda em função de se dirigir a pessoas totalmente formadas ou a leitores de pouca idade. O texto se modifica em aspectos cruciais, como estrutura, vocabulário, assunto e nível de liberdade. Hoje, a possibilidade de se fazer essa distinção se deve à estética da recepção, cujos teóricos defendem que texto e leitor não somente se amalgamam, mas criam e recriam a obra.

Você fala do encontro do texto com o leitor, mas, como se refere à literatura infantil, talvez convenha precisar se está pensando nos guardiões da escola ou nas crianças.

Pois é, no início achei que ia escrever para as crianças, mas aos poucos descobri que a literatura infantil é o único gênero em que público e mercado não são a mesma entidade. O público são as crianças, mas o mercado não é formado por elas. O livro precisa passar pelo professor, pelo diretor, pelo MEC, enfim, tem de saltar diversas barreiras até conseguir chegar a quem verdadeiramente se destina. Ao final, submete-se totalmente à escola, que o criva com critérios didáticos, pedagógicos e afins. O livro que foge disso cai no ostracismo. Para agravar a situação, a última Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional não exige a adoção de texto literário brasileiro. A maneira que as editoras encontraram de preservar o nicho foi encaixar os livros nos temas transversais: cidadania, ética, meio ambiente, pluralidade cultural etc. Apesar de tantos condicionamentos e percalços, a literatura infantil existe, sim, e não se confunde com literatura para adulto. É de se lastimar apenas que, dentro e fora do Brasil, esteja tão contaminada e mesmo amordaçada pela escola.

A despeito do quadro que você acaba de traçar, muitos professores e mesmo autores de literatura infantil e infanto-juvenil alegariam que pior era o reacionarismo de antigamente, que levava os textos a exorbitar de uma ética por si só questionável, para enfatizar a moral...

É verdade, tanto que autores da geração anterior à minha fizeram uma releitura da literatura de exemplo. Se outrora os textos para

jovens mostravam os desvios de conduta e outros sendo punidos, com esses escritores a norma passou a servir a valores politicamente corretos. Todo o problema é que, assim, o narrador continuou se portando como um adulto a dar conselhos. A única diferença é que, em lugar de afirmar: “Se você fizer isso, será punido”, passou a dizer: “Experimenta e veja o que acontece”. Era de se esperar que o importante ciclo inaugurado por esses escritores fosse sucedido da libertação definitiva da literatura para os mais novos. Por que continuarmos a produzir livros que falam com a criança de fora e de cima? Pois é isso que acontece: o texto diz como ela deve agir e pensar, diferencia o certo do errado... Ora, o diálogo da literatura com o leitor não pode ser esse. Acho que a poesia e a prosa devem traduzir em palavras o que temos de humano no sentido mais amplo, não só o belo e o ético, mas também o feio e o preconceituoso. Não haver lugar para o sexo, para a crueldade, para nada que se considere impuro é lavagem cerebral.

Você acha que, ao reduzir o foco de modo a propagar o bem, a literatura reduz seu potencial de arte capaz de problematizar a existência?

Sim, e nem por isso vira entretenimento. Se fosse entretenimento, tudo bem, seria ótimo para as crianças e mesmo para os adultos. Em meu paraíso ideal, as crianças leriam muito mais entretenimento e muito menos livros corretos. Até porque no começo, quando se é bem criança, ler é penoso. Se o texto não se mostra deveras interessante, a criança o larga. Claro, se você pergunta que livros um brasileiro adulto leu, certamente ouve os nomes de Machado de Assis, Monteiro Lobato e outros integrantes do cânon. Muitos de nós escondemos que devorávamos fotonovelas e outras porcarias

que, na verdade, talvez tenham sido decisivas em nossa formação de leitores.

Você chegaria a dizer que a forma como a escola trata a literatura continua traumatizando os alunos?

Com certeza. Percebo isso quando vou conversar com os estudantes. Os adolescentes, em especial, geralmente detestam ler. Pergunto o que conhecem que não tenha sido indicado pelos professores e me respondem que nada. Sugiro que procurem outro tipo de texto, mas não sabem onde procurar, nem têm quem oriente. O mais triste é acharem a literatura careta. Mal sabem que a poesia e a prosa são muito mais transgressoras que o rock.

RESENHAS

ANÁLISES DE LIVROS
DE ENSAIO, FICÇÃO
E POÉSIA

Tecendo olhares à beira-mar

A vida submarina, de Ana Martins Marques

Filipe Manzoni*

Ana Martins Marques estreia já com ares de antologia: *A vida submarina* (2009) surpreende pelo volume (mais de cem poemas) e pela segurança que deixa transparecer em sua própria voz. Nada aqui soa a experimentalismo, todas as possibilidades abertas por seus versos são trilhadas sem hesitação. Desde o erotismo até a reflexão metapoética, há sempre um modo de fazer poesia que é perene, causando uma sensação de continuidade e grande rigor estético. Mesmo nos variados arroubos temáticos que atravessam o livro, o modo depurado com que faz o poema se mostra soberano.

É importante ressaltar o quanto suas poesias são visuais, ou antes, fotográficas. Não apenas nas alusões a fotografias, desenhos e álbuns espalhadas pelos poemas, mas na concentração da reflexão orbitando uma mesma imagem, que vai sendo adensada sem pressa até a ressignificação. O poema é um “dardo atirado a coisas mínimas” numa trajetória (ora mais linear, ora espiralada) rumo a um novo sentido. Não é a toa que quase todos os poemas do livro têm apenas uma palavra como título, semelhante a uma foto com um objeto em primeiro plano. Mesmo quando o que está em foco é o próprio referente poético, a estrutura de adensamento progressivo do sentido segue intacta, como podemos observar em “Vaso”:

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

Moldar em torno do nada
 uma forma
 aberta e fechada.

Palavra por palavra
 o poema circunscreve seu vazio (p. 20).

Outros exemplos semelhantes poderiam ser dados, como em “Aquário”, “Marinha” e “Âncora”, todas imagens-título retiradas de um cotidiano que não parte do extraordinário, mas se dirige a ele, como um mergulho nos diversos copos de mar que se oferecem a qualquer olhar atento.

Há de se dizer também do erotismo patente, que possui a tão rara ousadia pronominal: não se esquiva a se dirigir em segunda pessoa e usa largamente o “nós”. Essa característica se derrama por todo o livro e, diga-se de passagem, não há a impessoalidade segura atrás da qual se constrói o lirismo contido; as lembranças não sofrem um processo de assepsia e abstração (o que se transformou quase num fordismo lírico) para invadirem o poema: a poesia é quente, pulsante e dá às coisas a face viva delas mesmas.

“O inquilino”

Entre a cadeira e a noite
 estás como inquilino no quarto dos objetos quietos.
 Lâmpada pendida
 sobre o sono
 cheio de imagens.
 O lençol sujo da falta

de quem não veio esta noite.
E a luz que queima em silêncio
dentro do corpo (p. 101).

Por fim, é impossível não se deter nas releituras sucessivas da personagem mítica Penélope. São cinco poemas “Penélope”, mais “A outra noite”, cada um abordando uma face diferente da personagem. É como se a imagem costurasse as diversas tensões instauradas durante todo o livro – noite e dia, a temática marinha, a espera e o amor – numa mesma trama que se tece e destece de diversas formas.

“Penélope (I)”

O que o dia tece
a noite esquece.

O que o dia traça
a noite esgarça.

De dia, tramas,
de noite, traças.

De dia, sedas,
de noite, perdas.

De dia, malhas,
de noite, falhas (p. 89).

A imagem de Penélope não é simples ou plana, pois tem na própria recorrência no livro a chave de seu dinamismo: ela se tece

e destece, sendo espera recheada de dúvidas e heroicidade, retraimento e tentação em suas diferentes faces e camadas.

Por fim, ao rematar os fios de sua imagem, Ana Martins Marques fecha seu livro invertendo o papel da odisseia, pondo em xeque, em apenas quatro versos, toda a imagem já cristalizada da espera como uma extensão da passividade. A face final de Penélope não faz julgamentos de valor de nenhuma natureza, apenas toma para si a voz por tanto tempo negada:

“Penélope (VI)”

E então se sentam
lado a lado
para que ela lhe narre
a odisseia da espera (p. 142).

As palavras às vezes se suicidam

Me roubaram uns dias contados,
de Rodrigo de Souza Leão

Jonathan Gomes Henrique*

A leitura é sempre uma experiência, e só desce daí como que caindo para fora de si mesma. Mas experiência de quê? É a isso que se responde a cada vez que se escreve ou que se lê. Rodrigo de Souza Leão, em seu livro póstumo *Me roubaram uns dias contados*, lançado em 2010 pela Record, é direto a esse respeito: “Só escreve quem tem a ambição de se entender. Só lê quem tem a mesma ambição”. E mais do que “se entender” no sentido clichê do ser humano em geral e seus dilemas, esse livro nos dá a oportunidade de algo diverso, muito mais bem determinado: de experimentarmos o estado atual de nosso relacionamento particular com a literatura, isto é, de nos entendermos enquanto leitores contemporâneos. Afinal, que tipo de texto é esse que pode ainda nos afetar?

Rodrigo de Souza Leão é desses escritores cuja vida esteve empenhada na tarefa aguda de se reduzir à sua própria obra e, nisso, se ampliar. Mas, no seu caso, essa tentativa está longe de representar um esforço supérfluo, uma vez que a maior parte do tempo ele, de fato, passou severamente confinado no estreito horizonte de seu apartamento — limite imposto pelo quadro de esquizofrenia que o acompanhou até a morte, em 2009. Daí talvez a radicalidade com que se devotou a escrever e a fazer de sua escrita um modo de vida

* Mestrando em Poética na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

através do qual atendia à porta, assistia à tevê ou falava ao telefone, sempre a postos para anotar ou capturar algo que lhe diziam ou acontecia ao seu redor. Rodrigo provocava e/ou recolhia seu texto *full time*: falas de amigos, e de personagens alheios; frases de efeito, e de escritores ilustres; trechos de música, de filmes, de livros. Enfim, tudo o que o cercava concorria para a sua escrita: da cultura pop (quadrinhos, desenhos animados, programas televisivos etc.) à nem tão pop assim (Nietzsche, Drummond, Baudelaire, Rimbaud etc.).

Embora *Me roubaram uns dias contados* seja dividido em quatro partes, marcadas cada qual pela predominância de um certo mote, o livro ainda assim não deixa ver qualquer vinco mais decisivo restringindo alterações ou progressões no fluxo contínuo de sua matéria viva. Rodrigo o escreve como se fosse um diário ampliado: costura pequenos eventos e insights num mecanismo que sugere a livre-associação, mas cuja captura, seleção e montagem certamente exigiram um tempo mais generoso para atingirem o ritmo firme e, deve-se dizer, frenético do texto final. O autor não para de se duplicar nos diversos personagens: há mesmo um de nome Rodrigo, sendo em tudo o próprio Rodrigo, a quem dedica toda a segunda parte do livro, mas que já na primeira seção aparece atendendo à ligação de outro personagem, Weimar, quando este se rebela contra os desmandos de seu escritor. Isso sem falar na voz que ironicamente critica e avalia o próprio autor e seu texto, flagrando sua escrita ruim. Os termos em jogo não estão mesmo sob controle, e é a liberdade desconcertante deles que perturba e força nossa receptividade, atingindo nossos humores. Não temos muito como adiar nosso posicionamento perante seu estilo, tampouco conseguimos evitar de fazer emendas posteriores, conforme avan-

çamos em suas páginas. Os juízos são levados a se reformularem com a mesma voracidade com que se erguem precipitados e, assim, vamos nos dando conta de nossas intempéries guardadas, orçando e balanceando nosso próprio instrumento.

A primeira parte do livro se concentra em Weimar, que, como seu autor, é um Homem-Telefone, trancafiado no vigésimo andar de um apartamento, às voltas com 10 aparelhos que não param de tocar, pelos quais encontra a expressão principal de sua sexualidade: o “gozofone”. Alcança, ainda que por telefone, personagens cujos nomes aparentam *nicks* de salas de bate-papo da internet (das quais é também assíduo) e cuja aparência, propriamente dita, quebra repetidamente suas expectativas: Vegetal, uma anã da empresa de telefonia com quem tenta bater o recorde mundial de tempo numa mesma ligação telefônica; Mental, uma paraplégica da loja de informática; e há ainda a linda morena Vertigem, que o autor faz surgir atendendo às reclamações de Weimar. Além do sexo, no horizonte do texto há todo um clima de comicidade (a exemplo do protagonista que calcula todas as suas contas em mulas!), mas também de suspense, paranoia e perseguição (como as inusitadas conversas com um certo Smith, personagem morto que, através do Canal 104 da tevê, não para de incitar Weimar ao suicídio). Aliás, não podemos deixar de notar que seu texto mantém um intrigante diálogo com a morte.

Já sobre a vida, temos na segunda parte uma sequência de pequenas notas (aforismos), que muito embora soem autoendereçadas, representam ainda assim o propalado esforço do autor em se diferenciar de um certo Rodrigo, tornado personagem. O tom reflexivo monopoliza o capítulo, já que não há mesmo nem outros personagens nem situações a serem dramatizadas, há apenas conside-

rações livres sobre determinados assuntos, entre eles (e com maior presença), o próprio ato de escrever, que chega a ser definido como “uma mixagem”: o autor na vez de um DJ, sequenciando, cruzando suas referências a partir da tábula nada rasa de sua biografia. O tema do duplo toma outra proporção numa terceira parte, quando surge o Sósia, personagem que a todo momento interrompe o autor em letras garrafais. Este, por sua vez, graças a certos eventos, passa a ser conhecido como o Van Gogh brasileiro, Prêmio Nobel da Paz, partilhando situações inusitadas ao lado de personagens também duplicados, como os kafkianos Gregor e Joseph e a cigana Sandra Rosa Madalena. Todos eles e mais aqueles outros personagens dos capítulos anteriores são finalmente reunidos, na quarta e última parte do livro, a pretexto de participarem de um *reality show*, um *Big Brother*, cujo palco bem parece ser aquele da imaginação típica de um escritor: suporte da convivência afiltiva de suas criaturas. Entre elas, ele próprio.

O livro de Rodrigo de Souza Leão é, antes, um certo objeto, pois é algo aquém de um livro (uma vez que nele encontramos apenas rascunhos, notas preparatórias, rasuras, críticas, emendas, interrupções, enfim: projeções), mas também algo além de um livro (uma vez que mais do que a esquizofrenia, o seu obscuro falecimento em 2009 não deixou de marcar retrospectivamente o espírito de sua obra, já tão percorrida pela ideia da morte). Portanto, é um objeto estranho de se pegar, com um modo de ler e usar a ser inaugurado pelo leitor. As extrapolações que comete, sendo em muito já conhecidas e praticadas pela modernidade, nos permitem testar o seu assentamento efetivo hoje: em relação às poéticas contemporâneas, uma vez que nestas o seu emprego não conta mais com qualquer valor de novidade, isto é, essas extrapolações as

percorrem sob um despojamento que, este sim, é que já se torna o registro singular desses autores recentes.

Afinal, por efeito do espólio das vanguardas, herdamos a literatura como um campo de conhecimento ou extremamente ampliado (se estimamos que as dilatações provocadas por elas nos permitem mais do que nos era permitido sob as formas anteriores) ou então extremamente reduzido (se considerarmos que as antigas formas perderam, nesse processo, o seu sentido e pertinência). E tomar essa decisão não é algo fácil, nem a ser feito em bloco e em definitivo, já que são as rasuras e emendas que fazemos, e que não paramos de fazer, que nos permitem experimentar o contorno de nossa receptividade atual. Somente quando somos verdadeiramente afetados pelo que hoje em dia se escreve é que temos a chance de tocar em algo que diz respeito a nós mesmos enquanto leitores contemporâneos. E não é tão frequente que uma obra possa agitar nossas posições, nos dando a chance de saber, pela simples reação a que nos obriga, o quanto ainda somos movidos pelo vício incendiário das rupturas, das novidades, ou, noutro extremo, de saber o quão fundo nos abate a sensação de que o próprio experimentalismo encontra, ele também, seu esgotamento. Afinal, a autonomia das palavras é também seu risco, bem podendo levá-las a impasses, “suicídios” — conforme nota o próprio Rodrigo em *Me roubaram uns dias contados*, um livro-diagnóstico: desses que faz sentido pegarmos nas prateleiras da livraria e lermos suas primeiras (quaisquer primeiras) páginas. É algo assim como subirmos numa balança de farmácia e nos pesarmos.

Entre permanências e partidas

Viavária, de Iacyr Anderson Freitas

Rafael Mendes*

Para percorrer *Viavária* (2010), de Iacyr Anderson Freitas, um caminho possível é se apropriar dessa variabilidade e começar de um final inscrito na metade. Eis o soneto “Posfácio”:

Abre-se um novo embate. Abre-se a musa.
Eis que o metro força o antigo engenho.
Devo encaixar o mundo numa blusa
e, pródigo, doar o que eu não tenho.
Devo encontrar outrora esse soneto.
Também medir com régua cada estrofe.
Não é fácil o risco em que me meto:
há que cuidar com fé, pra que não mofe
cada palavra. Cada ponto e acento,
cada elisão contida na fuzarca
de verbo e dor e luz em que me aguento.
Não busques aqui Camões ou Petrarca.
Não eleves tamanho experimento,
pois nem essa ilusão meu verso embarca (p. 46).

“Posfácio” encerra *Mirante* (1999), sua 11ª obra em poesia – o marco medial perfeito até agora, com a publicação

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

de *Viavária*, a 21^a, considerando ainda os livros para o público infanto-juvenil.

Suscitando “Posfácio” à guisa de prefácio, revela-se uma autoapresentação válida para o poeta, na sua particular modéstia e reafirmação da simplicidade – “Não eleves tamanho experimento, / pois nem essa ilusão meu verso abarca” –, e para parte de sua obra, que vai recuperar, em meio às produções contemporâneas de formas livres, o metro regular e a criação arquitetônica – “Devo encontrar outrora esse soneto”. Ainda que distem treze anos de *Viavária*, *Mirante* é ainda bom observatório para a obra de Iacyr.

Ter acessado o livro por este atalho antigo – cuja antiguidade (o)corre em duplo sentido, quanto à cronologia e à forma – não impede a contemplação das “Vias de acesso” oficiais, que, como tais, não seria prudente a nenhum viajante ignorá-las. “Viavária” e “Viavasta” apresentam variedade e vastidão na medida em que sugerem caminhos sem fins e com um só final – porquanto esse livro é “um garimpo sem qualquer pedra rara”, que fecha os olhos para deixar em aberto questões como “Houve um sentido? Não foi tudo em vão?”, é também “um culto à morte”, cujas navegações estão fadadas a “um só naufrágio”. Diante da antevisão dessas fatais ruínas, resta ao leitor apenas a estrada mesma e seus semáforos – sinais –, ocasiões de parada, contemplação e reflexão.

Já indica o título, e confirmarão as seções, que todo o livro se constrói sob a égide do movimento e das mudanças. Eis o primeiro sinal: adentra-se a obra já vislumbrando saídas em “Das cidades em fuga”. Sugere a epígrafe de Sérgio Buarque de Holanda que as cidades, de fato, fogem de si em busca do natural, perdido em meio a asfalto e concreto. De modo confluyente, aventava João

Cabral de Melo Neto, nas suas “Formas do nu”, a artificialidade do artificial que o homem, acostumado, já toma quase por natural:

Para evitar a terra
calça nos pés sapatos,
nos sapatos, tapetes,
e nos tapetes, soalhos.

Calça as ruas: e como
não pode todo o mato,
para andar nele estende
passadeiras de asfalto (p. 90).

É conveniente evocar Cabral, pois, como já anunciava Alexei Bueno em seu prefácio a *Viavária*, há um “influxo cabralino” por toda a primeira parte da obra. Nesta, a quase totalidade dos poemas é composta por quadras, modelo organizacional fundamental dos livros mais característicos da poética de construção cabralina, como *Quaderna*, *Serial* ou *A educação pela pedra*, em sua fixação – *Uma faca só lâmina* já trazia o subtítulo – *ou: serventia das ideias fixas* – pelos números pares, sobretudo o quatro e seus desdobramentos em múltiplos.

“Entrever o já visto”, primeiro poema da seção “Das cidades em fuga”, traz já de início a reflexão sobre a construção – das cidades e dos poemas: “Cidades não se fazem / nenhum improviso. / O que parece vago / teve traço preciso”. Em meio à homenagem prestada – boa parte dos livros anteriores de Iacyr prima pela liberdade estrutural, à exceção, por exemplo, de um *Mirante*, além deste *Viavária* –, o poeta destaca-se da possibilidade de ser criti-

cado como mero imitador de Cabral afirmando, ainda neste mesmo poema, que “a justa medida” é “melhor se inconsciente”. Expressa, então, uma concessão ao abstrato absolutamente alheia aos ideais estéticos cabralinos, e assim constrói suas cidades.

O próximo sinal de Iacyr chama-se “Ponto de fuga”, perpetuando as noções dinâmicas. Entretanto, ao fugir do arquétipo da urbe, adentra cidades específicas: o ponto Ouro Preto e seu contraponto, Patrocínio do Muriaé, ambos contrapondo-se à Pídre portuguesa. Iacyr inscreve, a um só tempo, os fatores autobiográfico e histórico. Partindo de seu estado natal, chega ao dado histórico da exploração comercial. Apesar de recorrer ainda às cidades, concentra-se no que elas ofereciam de natural e em seu status de “riquezas”, em foco no século XVIII. O aprendizado da simplicidade da pedra cabralina, porém, ainda está aí, pois “o ouro tinha hora / de virar minério”, e no silêncio mineral, “a cidade ensina pelo que não fala”.

Seguindo seu roteiro de movimento, Iacyr chega, do ponto de fuga, ao ponto de encontro dos fugitivos na seção “Quilombo”, instalando-se no exterior da cidade, “Para satisfazer os ofendidos”, talvez, como indica o título do primeiro poema. Isso já aponta que “Quilombo” não é só a retomada de uma questão histórica, mas uma face engajada mais que atual – atemporal. Os poemas equalizam “mulatos, índios, pretos”, condenando-os a “nenhuma liberdade”; o único “quilombo possível” está, então, na poesia.

Na seção seguinte, novo sinal de mudança. Iacyr retrata-se, agora, num “Álbum de retratos”, reinventando a rota do livro. Como num verdadeiro álbum, não só este poeta, mas outras figuras estão retratadas em série – Heidegger, Sylvia Plath, Miguel Hernández. Destaca-se a criativa e inusitada nota de rodapé em “O poeta louva

sua escrivanhinha” – constituída de uma quadra, seguindo a estrutura do poema e mantendo sua rima toante.

Chegamos, então, a “João Cabral: método & visita”, série de composições que corrobora a pressagiada homenagem. Em “João Cabral: o método em visita”, Iacyr oferece ao leitor uma breve leitura poética da construção cabralina, de fato; o método da cal “pura, ácida, branca”, imperando crueza e clareza. Em seguida, eis o mestre em visita: “João Cabral visita o Cemitério Municipal de Juiz de Fora” associa o pernambucano educado pela pedra às lápides da cidade do poeta mineiro. Regem a visita – ainda território da transitoriedade – os contrapontos entre as vitrines e os avessos; os silêncios e os palanques; os trajes de gala e as misérias; as perdas e os ganhos – a comunicação e o autovelamento, vida e morte, enfim.

“Momo, migrações” traz novamente explícito o dinamismo, através de personagens que, em maioria, (e)migram – ainda a “fuga” –, tensionando a questão nacional-estrangeiro em poemas essencialmente narrativos. Essa série se aproxima do popular não só pela narratividade, mas sobretudo pela carnavalização da vida, indiciada em “Momo”, através de personagens pitorescos e picarescos circunscritos em enredos tragicômicos – caso de “Ceci na Via Selci, em Roma”, “Pablito” e “Joia de Dijon”, em que a evasão para a Europa (Itália, Espanha e França, respectivamente) é sempre uma frustração jocosa. Em 1998, processo semelhante já perpassara “Iracema voou”, de Chico Buarque, que recuperava uma personagem típica da tradição nacionalista, assim como a Ceci de Iacyr. O poeta chega, em poemas como “Despacho no bairro Poço Rico”, ao caricatural popularesco, alcançado também pela dicção coloquial que abrange toda a seção – inaugurada significativamente por

“Ring my bell”, que evoca o informal unindo à métrica popular brasileira da redondilha maior um dado cultural da música americana dos anos 70.

A seção subsequente, “Vária I”, encerra as séries de poemas de métrica e estrofação regulares. Variando novamente, da narratividade a poesia de Iacyr se atira de repente em profundas reflexões, às vezes a partir de banalidades concretas, como em “Da arte de roer unhas”. Contudo, a concretude cabralina, nessa seção, logo se esvai, fazendo flutuar o leitor “Entre o vário e o vago”, convidando-o a esse convívio de dicções diversas.

“Vária II” é o sinal em que se dobra a esquina, para enveredar-se pela via dos poemas de versos livres e, em geral, sintéticos. Alexei Bueno aludiu à presença de uma “sintaxe requintada” nessa seção, com cortes precisos entre os versos. Como exemplo disso, destaca-se uma inventiva espécie de enjambement de pontuação, presente, dentre outros poemas, em “Gênese”:

[...]
 agora deixa
 mais um corpo na cova
 e segue adiante

 : o passado se renova
 num futuro distante (p. 107).

O deslocamento dos dois pontos para o verso seguinte leva o poema graficamente adiante, renovando o passado gramatical da poesia. Os poemas dessa seção geralmente transitam entre as atitudes de partida e permanência – seja físico-espacial (“No cais de

Punta del Este”), temporal (“Balanço póstumo”), moral (“Casanova se desculpa”) ou reflexivo-intelectual (o ótimo “Equação”).

“Vicentina, vidente” encerra a obra vislumbrando o movimento derradeiro, a viagem última, aquela que se faz solit(d)ariamente, “tendo apenas / a perda / por companhia”. Essa via sem volta, após tantos movimentos lúdicos, traz o final trágico das penas e tristezas.

A palavra de ordem em *Viavária* é “movimento”, seja em que direção for – e até para trás, sem que isto seja um retrocesso. É antes o enriquecimento do avanço, bem como os diálogos com a tradição literária o são para a obra de Iacyr Anderson Freitas.

