

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA 9

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA 9

Alcmeno Bastos
Anélia Pietrani
Dau Bastos
Godofredo de Oliveira Neto
Maria Lucia Guimarães de Faria
Rosa Gens

ORGANIZADORES

FACULDADE DE LETRAS
CENTRO DE LETRAS E ARTES



2013

© 2013 Alcmeno Bastos, Anélia Pietrani, Dau Bastos, Godofredo de Oliveira Neto,
Maria Lucia Guimarães de Faria, Rosa Gens

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

www.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
Thaís Seabra

Faculdade de Letras da UFRJ

Cidade Universitária
Ilha do Fundão

Editora Baluarte

www.baluarte.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

CDDB 869.09005

SUMÁRIO

Apresentação

9

Artigos

O lugar da narrativa de extração histórica na contemporaneidade

Andressa Souza Amorim e Edson Salviano Nery Pereira

13

O sujeito lírico *voyeur* de Ramon Mello e Caio Meira

Antonio Eduardo Soares Laranjeira

25

Poesia e composição – diálogos (im)possíveis

com Iacyr Anderson Freitas

Edmon Neto de Oliveira

41

O olhar histórico em *O filho da mãe*, de Bernardo Carvalho

Felício Laurindo Dias

55

Ensaaios

Articulações e desarticulações:
transversalidades dos códigos narrativos

Nízia Villaça

69

Max Martins: quando a escrita faz-se do
(bio)gráfico entre verbos e farpas

Paulo Nunes

85

Um personagem só ou a resposta, por parrésia, que meu corpo
sonhou para a voz de Paula: uma leitura ensaística
do conto “O ventre seco”, de Raduan Nassar

Rodrigo Ségges Ferreira Barros

99

À sombra do medo e da insanidade:
considerações sobre *O estranho no corredor*, de Chico Lopes

William Lial

125

Entrevistas

Ferreira Gullar

por Cláudia Sampaio, Dau Bastos, Leonardo Martinelli e Marcos Pasche

147

Leonardo Martinelli

por Alessandra Gomes, Dau Bastos, Pedro Andrade e Rosana Barreto

161

Resenhas

Ficção fragmentária e experimental

As visitas que hoje estamos, de Antonio Geraldo Figueiredo Ferreiras

Carlos Palacios

177

Do eu	
<i>Alameda Santos</i> , de Ivana Arruda Leites	
Cintia Barreto	
	181
Faces ficcionais da paixão	
<i>Meu amor</i> , de Beatriz Bracher	
Darville Lizio	
	185
Todos os nomes	
<i>Anônimos</i> , de Silvano Santiago	
Eduardo Rosal	
	189

APRESENTAÇÃO

Esta edição faz pensar em amplitude e sonhar com democracia. Seus textos foram elaborados por estudiosos distribuídos pelos vários segmentos do organograma da universidade, ou seja, da graduação à emergência, passando pelo mestrado, o doutorado e o início da carreira docente.

O melhor é que tal colheita não foi planejada, pois nossa revista não tem tema específico e se faz de escritos de diferentes proveniências, sobre os mais variados assuntos, que vão chegando ao longo dos meses. A seleção do material a ser publicado se pauta exclusivamente na qualidade – o que permite falar na emergência de uma geração de ensaístas bastante promissora.

Na seção de artigos, há equilíbrio entre a poesia e a prosa, abordadas em seus múltiplos aspectos, como o rompimento de fronteiras ficcionais e a experimentação em verso. Os ensaios enfocam desde autores considerados canônicos até nomes ainda pouco conhecidos, equilibrando-se entre análises específicas e teorizações. As resenhas se atêm a romances e volumes de contos escolhidos pelo rendimento literário. Finalmente, as entrevistas reúnem um poeta que teve tempo de desenvolver plenamente suas qualidades e outro que faleceu prematuramente, mas deixou ideias e escritos merecedores de viva atenção.

Que o leitor tire o máximo do rico material aqui reunido.

Os organizadores

ARTIGOS

ESCRITOS SOBRE ASPECTOS
DA LITERATURA

O lugar da narrativa de extração histórica na contemporaneidade

Andressa Souza Amorim

Edson Salviano Nery Pereira*

“A literatura, enfim, trabalha o reino da ambiguidade. Suas verdades são sempre subjetivas: verdades pela metade, verdades relativas que nem sempre estão de acordo com a história”.

Antônio Esteves

A história e a ficção trilham caminhos diferentes, mas com uma trajetória em comum: ambas são constituídas de fragmentos do passado e material discursivo, isto é, apesar de seu caráter aparentemente contraditório, a partir do qual a narrativa histórica se nutre de fatos reais e a narrativa ficcional de fatos imaginários, ambas são construções verbais e convergem na finalidade de resgatar o tempo pretérito, ainda vivo, sujeito a revisões, “desenvolvendo os textos do passado com a sua própria textualidade complexa” (Hutcheon: 1991, 141).

No romance histórico, a história e a ficção convergem para resgatar elementos e personagens históricos com o objetivo de corroborar ou carnavalizar o mundo real através do ficcional. São

* Graduandos em Letras na Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP), Campus Cornélio Procópio.

inegáveis os pontos de convergência entre uma e outra; todavia, quando ocorre o cruzamento das duas esferas, a verdade histórica é ficcionalmente revisitada.

Está claro que literatura e história coexistem desde os primórdios. Como apontam Esteves e Milton (2007), os versos de Homero contavam a história grega e eram considerados literatura; a história dos romanos é contada na *Eneida*, de Virgílio, assim como, mais tarde, as histórias francesa, espanhola e americana também foram ficcionalizadas. Tais obras são hoje utilizadas tanto por estudiosos da história quanto da literatura, disponibilizando o conhecimento sobre o passado de forma histórica, mas também ficcional.

Entende-se que, para se compreender as narrativas que dialogam, de alguma maneira, com a história, é necessário considerar elementos dessas duas instâncias, uma vez que “o conceito de representação é uma falácia para ambas as narrativas, pois é impossível reconstruir o que já não existe” (Nunes apud Weinhardt: 2011, 21).

Segundo Walter Benjamin, “o passado traz consigo um índice misterioso que o impele à redenção” (1994, 223). Sob este aspecto é possível compreender que todo fato histórico carece de revisões, análises e reflexões sobre si e, muitas vezes, impele seus estudiosos para novas constatações e considerações, principalmente as que se voltam para aquilo que poderia ser dito, mas não o foi. Assim, ainda segundo Benjamin, “a história é o objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (p. 229). Afinal,

não somos tocados por um sopro de ar que foi respirado antes?
Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emu-
deceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas

não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo (p. 223).

Deseja-se analisar a história isolando os fatos, tornando-os imóveis. Entretanto, como afirma Benjamin,

nenhum fato, meramente por ser causa, é só por si um fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar deles separados por milênios. O historiador consciente disso renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário [...]. Com isso, ele funda um conceito do presente como um “agora” no qual se infiltram estilhaços do messiânico (p. 232).

Nas narrativas de extração histórica, ao preencher as lacunas da historiografia oficial com a ficção, o autor realiza uma leitura alternativa desse passado, reconstruindo-o em meio a muitas possibilidades que poderiam ser apresentadas como verídicas. Esteves afirma que a literatura tem “a clara função de desmistificar a história para tentar descobrir uma versão mais justa” (1998, 126), pois a história foi escrita sobre grandes heróis e vencedores, fazendo-se necessário dar voz aos esquecidos, oprimidos, excluídos, vencidos.

As narrativas de extração histórica tendem a reconstruir verdades históricas, de modo a recuperar tradições culturais e épocas por meio do imaginário. Sendo assim, por mais documentos que o historiador ou ficcionista disponha, faz-se necessária a

utilização da imaginação para estabelecer relações entre eles na criação dos fatos.

No século XIX, do imbricamento dessas duas formas (história e ficção) de revelar o passado surgiu um subgênero literário, derivado do romance, denominado romance histórico. O termo foi cunhado por György Lukács (1885-1971), que, a partir da aceitação do romance pela classe burguesa, enfocou “essa nova variante narrativa, cujos personagens, ao mesmo tempo em que estão profundamente inseridos no fluxo da história, atuam de modo que explicita as peculiaridades da época apresentada” (Esteves & Milton: 2007, 14).

O que hoje conhecemos por romance histórico é um subgênero narrativo híbrido (cf. Esteves & Milton: 2007, 13), isto é, um subgênero que possui elementos diferentes em sua composição. Apesar de o elemento ficcional partir do histórico e ser sustentado por fatos ou personagens retirados da história, não deixa de ser ficção.

O primeiro romance histórico foi escrito por Walter Scott (1771-1832) e visto por Lukács como marco do surgimento do subgênero. Esteves e Milton apontam que a “consolidação e popularização, no entanto, ocorrerá com a publicação de *Ivanhoé*, em 1814” (2007, 14), seguido de um alastramento por toda a Europa e, posteriormente, pela América.

O romance histórico tradicional, criado por Scott, obedece a dois princípios básicos. Primeiramente, a ação ocorre em um passado anterior ao vivenciado pelo escritor, havendo um pano de fundo no qual se situa a trama fictícia, com figuras históricas e fatos que ajudam a fixar a época. Como segundo princípio, os romances de Scott e seus seguidores ainda introduziam um episódio amoroso, comumente problemático, cujo desenlace podia variar, ainda que

em sua maioria findasse na esfera do trágico. No entanto, o fato de a trama ocupar o primeiro plano e o contexto histórico o pano de fundo não quer dizer que este tivesse importância secundária, já que nele estariam contidos os elementos principais de configuração do ambiente moral do relato.

Registra-se que o subgênero atravessou diversas transformações no que diz respeito ao seu esquema básico, sendo que a primeira ocorreu no Romantismo, quando passou a se adaptar ao contexto social e histórico em que era escrito.

A mudança da concepção do romance, a partir das vanguardas do final do século passado e primeiras décadas deste, acaba, de uma forma ou de outra, marcando o romance histórico. Também muda a concepção do discurso historiográfico e da própria história, afetando uma vez mais o romance histórico, uma forma peculiar de discurso ficcional que se vale amplamente do discurso historiográfico (Esteves: 1998, 131).

Embora os romances de extração histórica não tenham mudado substancialmente ao longo do século XIX, algumas transformações devem ser destacadas, como: a ação principal diz respeito a grandes feitos históricos, passando o elemento fictício para um segundo plano e o protagonismo cabendo a personagens históricos (Vigny); exaltam-se alguns heróis reais, que oferecem lições morais ao presente (Victor Hugo); a ação se desloca para lugares e tempos exóticos (Flaubert); ficção e história se entrecruzam de maneira mais fluida e vital (Tolstói).

A partir dos estudos das manifestações do romance histórico na América Latina, alguns críticos passaram a apontar caracte-

terísticas que marcam a ruptura entre o contemporâneo e a matriz fixada por Scott. Essa ruptura varia de autor para autor, de obra para obra, de modo que há desde enredos próximos do modelo clássico e de fácil assimilação até textos completamente experimentais.

São notáveis as contribuições decorrentes do desenvolvimento e proliferação desse subgênero, que passou a estimular, por exemplo, o aguçamento da consciência latino-americana e o cultivo de narrativas que se propõem a pensar criticamente a realidade. Seu florescimento nesta parte do mundo lhe facultou ser nomeado de *novo romance histórico latino-americano*, como defendem Ángel Rama (1981), Fernando Aínsa (1988) e Seymour Menton (1993), conforme afirma Esteves em *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)* (2010).

É possível perceber nesse processo de escrita a utilização da paródia, partindo para a sátira e o grotesco, como forma de rever a história. Nessa medida, é importante salientar o afastamento do novo romance histórico do romance histórico tradicional. O romance contemporâneo se utiliza do paradoxo da representação para confrontar e analisar o passado, criando assim o exercício de análise crítica do presente, ou seja, conhecer o passado para que se possa entender o presente. Hutcheon destaca, a propósito dessa releitura, que “faz parte da postura pós-modernista de confrontar os paradoxos da representação fictícia/histórica, do particular/geral e do presente/passado” (1991, 142).

Encontramos nos romances históricos da atualidade um novo posicionamento do romancista, que não tem a pretensão de transcrever fielmente os acontecimentos históricos, mas mostrar uma realidade negada pela historiografia oficial, através da paródia, do pastiche, da inversão de valores – brincando com a história ofi-

cial e mostrando novas possibilidades de leitura e compreensão do passado e do presente.

Assim, nas narrativas de extração histórica há uma representação ficcionalizada, sim, mas também preocupada em apresentar um novo modo de olhar, uma nova compreensão do passado, que leve o leitor a uma comparação de verdades, ou mentiras, uma vez que “as mentiras dos romances, então, nunca são gratuitas: preenchem as insuficiências da vida” (Llosa apud Esteves: 2010, 20).

O autor contemporâneo não se sente obrigado a copiar ou refletir o mundo externo e, assim, cria seu próprio universo sem sujeitar-se nem ao pacto da veracidade, que impõe o discurso histórico, nem ao pacto da verossimilhança, que mantinha, de certa forma, o discurso ficcional mais tradicional (Esteves: 2007, 17).

A partir dessa linha de produção das narrativas de extração histórica, chegamos à consideração da história da literatura. Então vemos o cânone literário sendo revisto por meio da paródia, da criação de mecanismos que valorizem a produção ou mesmo a vida de um determinado autor.

Refletindo sobre a história da literatura, Lajolo aponta que ela “é, dialeticamente, parte do todo: é contexto de histórias mais particulares do que ela [...], mas também precisa estabelecer seu contexto em formulações superiores a ela” (1994, 3). Não por acaso, um dos caminhos trilhados pelos autores das últimas décadas é o da revisitação da historiografia literária brasileira.

Nesse sentido, podemos citar Lima Barreto (por João Antônio), Graciliano Ramos (por Silviano Santiago), dentre outros

nomes do cânone literário; e mesmo aqueles deixados de lado pela história literária oficial, como Qorpo Santo, homenageado e revisitado por Luiz Antonio de Assis Brasil em *Cães da província* (1987).

Um exemplo recente dessa revisitação da historiografia literária é *Clarice*, de Ana Miranda, conhecida pela produção de narrativas com embasamento histórico aliando momentos, fatos e personagens públicas do passado a escritores e escritoras nacionais. Nessa obra, Ana Miranda recupera a também escritora Clarice Lispector como personagem ficcional, embora seja possível notar que em nenhum momento o texto resvala para a biografia, confirmando seu caráter ficcional.

Ana Miranda espera um leitor que, conhecendo a obra de sua personagem, possa estabelecer relações de leitura e diálogo entre seus diferentes escritos. Nesse sentido, criou uma persona que deixa Clarice diretamente ligada ao seu eu literário. A ideia foi traduzir Lispector através de livros famosos, como *Perto do coração selvagem* (1943), *A paixão segundo G.H.* (1964) e *A hora da estrela* (1977), construindo, ao mesmo tempo, um texto rico em metalinguagem e intertextualidade, através do uso do pastiche.

Outro caminho utilizado por escritores é o da revisitação historiográfica oficial através da ficcionalização. Nessa esteira, e incentivados pela comemoração dos quinhentos anos do Brasil, é possível encontrar diversos títulos que revisitam o “achamento” da nova terra de maneira ficcional, utilizando-se da paródia, da sátira, do pastiche e de outros recursos estilísticos para brincar com as verdades oficiais.

A falta de unanimidade a respeito da história do descobrimento do Brasil, que está repleta de pormenores e curiosidades, mexe com a imaginação de muitos da nação brasileira. Dessa

forma, temos *Terra papagalli*, de José Roberto Torero e Marcus Aurelius Pimenta (2000), como um dos exemplares que compõem essa revisitação. São escolhidos sete condenados da frota de Cabral como “servidores de Deus” destinados a ficar nas novas terras, com o objetivo de explorar suas extensões e fazer contato com os “gentios”. Narrada em primeira pessoa, a obra traz, em forma de carta biográfica, as aventuras e desventuras do degredado Cosme Fernandes, que, como narrador-protagonista, revela, por meio da paródia, outra face da história do descobrimento do Brasil.

As histórias regionais também são utilizadas pelos ficcionistas em suas narrativas históricas, como é o caso da história do Rio Grande do Sul. Esta é revisitada por Luiz Antonio de Assis Brasil em praticamente todas as suas obras, das quais doze constam na lista elaborada por Esteves (2010), oriunda de um mapeamento sobre a produção de narrativas de extração histórica no período de 1975 a 2000.

Uma dessas obras destaca-se pelo primoroso trabalho de escrita realizado por Assis Brasil. Trata-se de *Videiras de cristal*, de 1990, que revê a Revolta dos Muckers, conflito regional e religioso ocorrido no Sul do Brasil no final do século XIX, ocasionado pelo desentendimento de protestantes e católicos com os que aderiam a uma nova religião, propagada por Jacobina Mentz Maurer. Em um misto de diário, cartas e narrativas, a obra reconta a vida dos imigrantes alemães no Sul do Brasil, especificamente no Rio Grande do Sul, suas dificuldades, medos, força e fé. As mazelas de um povo que luta para se firmar, atreladas à pobreza cultural e à alta crueldade de quem detém o poder, são utilizadas pelo escritor para visitar uma das mais importantes revoltas messiânicas ocorridas no Brasil e promover um “lugar” para a memória de Jacobina.

Uma possível conclusão

É possível afirmar que as narrativas de extração histórica, especialmente as produzidas no Brasil, facultam um novo olhar sobre as verdades impostas pela história oficial, seja a do Brasil, seja a da América Latina, estimulando a leitura e o conhecimento crítico, comprovando, assim, a validade das teorias propostas por Aínsa (1988) e Menton (1993), citados por Esteves (2010), em relação à produção latino-americana.

Os narradores dispõem de liberdade para questionar verdades, apresentar novas versões dos fatos e até mesmo promover a revalorização de figuras negadas ou esquecidas. Portanto, entende-se que os romances históricos contemporâneos convergem para o caráter de releitura, ressignificação, revisitação e rememoração que a literatura sempre teve, acrescentando à história, através da ficção, vieses nem sempre permitidos no mundo real.

Referências

- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio. *Cães da província*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: _____: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- ESTEVES, A. R. “O novo romance histórico”. In: ANTUNES, L. Z. (org.). *Estudos de literatura e linguística*. São Paulo: Arte e Ciência, 1998.
- _____. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- ESTEVES, A. R. & MILTON, H. C. “Narrativas de extração histórica”. In: CARLOS, A. M. & ESTEVES, A. R. (orgs.). *Ficção e história: leituras de romances contemporâneos*. São Paulo: Editora Unesp, 2007.
- HUTCHEON, Linda. “Metaficção historiográfica: o passatempo do tempo passado”. In: _____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LAJOLO, Marisa. “Literatura e história da literatura: senhoras muito intrigantes”. In: MALARD, Leticia et al. *História da literatura: ensaios*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.
- MIRANDA, Ana. *Clarice*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- WEINHARDT, Marilene. *Ficção histórica e contemporânea: desdobramentos e deslocamentos*. Ponta Grossa: UEPG, 2011.

O sujeito lírico voyeur de Ramon Mello e Caio Meira

Antonio Eduardo Soares Laranjeira*

Poeta
aquele que está
(interessado?) nos outros

Ramon Mello

No poema da epígrafe, extraído do livro *Vinis mofados*, Ramon Mello explora um *tópos* recorrente nas líricas moderna e contemporânea: a reflexão sobre o próprio fazer poético. Nos dois breves versos, o sujeito lírico lança mão da autorreferencialidade, por meio de um discurso ambivalente sobre o objetivo da poesia: o texto, simultaneamente, afirma e questiona que o interesse do poeta esteja nos outros. A dúvida que se instala, portanto, fornece ao leitor elementos suficientes para discutir as relações entre palavra poética e mundo.

Em trabalho anterior, intitulado “Poesia e cultura pop: uma leitura de *Eletroencefalodrama* e *Animal anônimo*” (2011), abordei a lírica de Joca Reiners Terron, propondo uma reflexão sobre as interações entre poesia e cultura pop, frequentes em uma certa dicção poética pós-moderna. Nesse percurso, o problema referente

* Professor adjunto de Teoria da Literatura na Universidade Federal da Bahia (UFBA).

à relação entre palavra e coisa, sujeito e objeto, veio à tona, conduzindo à conclusão de que as conexões com a cultura pop tendem a configurar uma lírica pós-moderna em que, ainda que os versos estejam marcados por um caráter autorreferencial, o poema incide sobre o mundo, construindo e desconstruindo realidades e subjetividades. É a partir desse entrelugar que também os sujeitos líricos de Ramon Mello e Caio Meira falam, comportando-se menos como “eus” que se interiorizam, como postulado pelas teorias da lírica de herança hegeliana, e assumindo a feição do que aqui é denominado “sujeito lírico *voyeur*”.

Conceber um “sujeito lírico fora de si”, como afirma Michel Collot (2004), significa distanciar-se dos estudos tradicionais da lírica amparados pela estética hegeliana. No âmbito da teoria dos gêneros literários, a lírica é frequentemente definida como a mais subjetiva das expressões, em oposição à épica, cuja realização se caracteriza sobretudo por um caráter mais objetivo. Tende-se, portanto, ao estabelecimento de uma dicotomia que opõe, de modo claro, o eu e o mundo. De acordo com Goiandira Camargo, desde as reflexões clássicas, a lírica é definida como um “canto em que o poeta fala em seu próprio nome, fala de si e é o único a falar” (2011). Tal concepção fundamenta o pensamento hegeliano, segundo o qual “na lírica [...] se satisfaz a necessidade [...] de se expressar a si e de perceber o ânimo na exteriorização de si mesmo” (Hegel: 2004, 157), consolidando-se este, no Ocidente, como um discurso norteador dos estudos sobre a lírica.

Teóricos como Emil Staiger reverberam a perspectiva hegeliana ao assinalar que “o poeta lírico é solitário, não se interessa pelo público” (1997, 48). Para o teórico, a “essência da lírica” está relacionada intrinsecamente com a disposição anímica, em que

“estamos [...] não diante das coisas mas nelas e elas em nós” (p. 59). De modo similar, Anatol Rosenfeld (2006) concebe o gênero lírico como o mais subjetivo, em que uma voz central exprime o seu estado de alma (ou, em outros termos, disposição anímica). Como um contraponto a essas posturas, Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna* (1978), debruça-se sobre a poesia europeia do século XIX, destacando nela a tensão dissonante e o recurso às categorias negativas como aspectos basilares, que conduzem à sensação de inquietude produzida pela lírica moderna. Se para a perspectiva hegeliana e suas interpretações a poesia lírica exprime a verdade interior de um sujeito, a poesia moderna, para Friedrich, almeja a incompreensibilidade e o autotelismo, em recusa explícita da “intimidade comunicativa” comumente atribuída à lírica.

Nem tanto o extremo da subjetividade hegeliana, tampouco a incomunicabilidade da lírica moderna, proposta por Friedrich. O que se delinea aqui é um pensamento que, na esteira de Michel Collot, se aproxima do que propõe Goiandira Camargo no artigo “Subjetividade lírica à margem do centro na poesia contemporânea brasileira e portuguesa”, publicado nos anais do XII Congresso Internacional da Abralic:

A subjetividade que se configura na poesia contemporânea nos propõe um repensar das nossas categorias teóricas e críticas. Exige-nos pensar o lirismo, o lugar no qual ele se situa, se na interioridade ou fora desse espaço. O sujeito lírico se apresenta múltiplo, sem uma forma definida [...]. Embora a escrita poética seja lugar de dispersão, não o é ainda de perda total da subjetividade lírica, que se mantém e se aferra nas vivências das coisas, dos objetos e dos seres. [...] esse sujeito lírico é reflexivo [...], examina a si

próprio [...], sem prescindir de fazer do poema uma instância da experiência de vida e de mundo (2011, [sem paginação]).

Repensar as categorias teóricas e conceber um sujeito lírico múltiplo são pontos pacíficos. Do mesmo modo, escapar do binarismo redutor que coloca em lados opostos dentro e fora, sujeito e objeto, poesia e mundo, é algo que já está sinalizado no estudo sobre a poesia de Joca Reiners Terron. Neste artigo, a hipótese desenvolvida é a de que, além de tal abertura para a alteridade, destacada por Collot e Camargo, em uma dicção específica da lírica contemporânea, marcada pelo diálogo com a cultura pop, o sujeito lírico é também caracterizado pelo *prazer de olhar*, sendo este um fator crucial na identificação com o leitor.

Aqui, torna-se explícita a conexão estabelecida com o que Silvano Santiago (2012) denomina narrador pós-moderno. De maneira análoga, é possível afirmar que, tal como o narrador pós-moderno é aquele que procura extrair a si mesmo da ação narrada, o sujeito lírico *voyeur* pretende extrair a si mesmo do que no poema é representado. Assim como sucede ao narrador pós-moderno, pode-se considerar a categoria do sujeito lírico *voyeur* como fenômeno engendrado pela episteme pós-moderna, que, segundo Stuart Hall (2003), abala as identidades sólidas que estabilizavam a vida social do indivíduo. Tal descentramento ou fragmentação do sujeito resulta na concepção do sujeito pós-moderno, móvel e modelado continuamente em relação aos diversos sistemas culturais.

A analogia proposta não é casual: a despeito de suas peculiaridades, poemas de Ramon Mello, Caio Meira e de Joca Reiners Terron assumem um notável caráter narrativo, demonstrando, além da evidente diluição de fronteiras entre os gêneros literários,

um distanciamento frente às concepções que reiteram o quase inquestionável “subjetivismo” da lírica. Talvez por isso seja emblemática a poética de Ramon Mello, condensada em “Poeta”. O poeta mencionado por Mello, ao mesmo tempo que indaga sobre a validade da palavra poética no século XXI, retomando o lugar-comum do “desinteresse” atribuído à poesia ou à sua autorreferência, incide criticamente sobre isso, abrindo caminho para uma lírica que, ao deixar de lado a incomunicabilidade, conecta-se com o outro, independentemente das disposições anímicas. É válido perceber ainda que o poeta não é um “eu”, mas “aquele”, o que reforça o desejo de extrair a si mesmo dos versos.

A voz do sujeito lírico sinaliza assim a recusa da centralidade do “eu”, que se faz presente também em outros poemas de Mello, como “Segredo”:

organize a vida num
pedaço de guardanapo

depois guarde no bolso
da calça jeans (ellus ou lee)

dizem que angústia
se perde no vazio dizem

(Mello: 2009, 35)

O poema anterior se constrói como um conselho, oferecido por uma voz que se desloca da centralidade da primeira pessoa do singular e se dilui nos imperativos que figuram em sequência (“organize”, “guarde”) e na terceira pessoa do plural, que indetermina o sujeito (“dizem”), presente no último dístico. É possível

destacar a ambiguidade produtiva dos versos: embora não possam revelar o segredo mais profundo de um sujeito estável, apresentando um olhar lançado sobre outros quaisquer, percebe-se que um “eu” (a voz que aconselha) se constrói através da linguagem. No entanto, é preciso assinalar que esse “eu” é provisório. A verdade do seu segredo está abalada pela indeterminação do sujeito gramatical, sobretudo com a repetição do verbo nos dois últimos versos. Se para o narrador pós-moderno de Silviano Santiago põe-se em xeque a autenticidade do relato, para o sujeito lírico *voyeur*, que também observa, questiona-se a autenticidade de sua própria experiência. No poema, a revelação que poderia trazer – o segredo sobre a vida – é exposta sob o signo da incerteza, podendo caber também ao leitor.

Com um tom semelhante, no poema “Single” o sujeito lírico *voyeur* se configura explicitamente ao flagrar um fragmento da vida alheia:

Single

gravou

la solitude

numa fita k7

decorou a letra

na tentativa de

esquecer todo

o resto

(Mello: 2009, 54)

Longe de se estabelecer a voz central que exprime seu estado interior, vislumbra-se a cena, captada pelo olhar que se

volta para fora do sujeito lírico. Para Silviano Santiago, “a figura do narrador [pós-moderno] passa a ser basicamente a de quem se interessa pelo outro (e não por si) e se afirma pelo olhar que lança ao seu redor [...] (e não por um olhar introspectivo)” (2012, 44). No poema de Mello, a solidão, evocada pela música gravada na fita k7, é a princípio atribuída ao outro observado. Gravar a música e decorar a letra são recursos através dos quais esse outro explicita seu estado de ânimo: o *páthos* da lírica é deslocado para aquele observado e retirado do sujeito lírico. Não obstante, é necessário considerar que um sujeito se constitui a partir da enunciação e, “ao dar fala ao outro, acaba também por dar fala a si, só que de maneira indireta” (Santiago: 2012, 44). É importante assinalar que a canção, gravada e interpretada pela cantora italiana Laura Pausini, na década de 1990, desfrutou de grande sucesso, sendo regravada por vários outros cantores populares, inclusive brasileiros, ocupando um espaço relevante no imaginário. Desse modo, signos como a música *La solitudine* e a fita k7 podem ser interpretados como parte de um repertório iconográfico pertencente à cultura pop que, além de dar formas ao outro observado e ao sujeito lírico *voyeur*, tem a relevante função de ampliar os níveis de contato com o leitor.

O recurso à iconografia pop, procedimento também recorrente na lírica de Joca Reiners Terron e presente na poética de Caio Meira, é o que viabiliza a concepção de um discurso literário pop e a convergência entre esses três diferentes poetas. Conforme Evelina Hoisel, em estudo sobre *PanAmérica*, de José Agrippino de Paula, o discurso literário pop pode ser compreendido a partir de “uma sintonia com outras produções artísticas, inclusive de movimentos internacionais, como a *pop art*” (1980, 134), que está baseada nos aspectos mais cotidianos da sociedade de consumidores. Esse

repertório de imagens, portanto, corresponde aos ícones de uma cultura que se desenvolve atualmente nas cidades grandes.

Nesse contexto, percebe-se a penetração das técnicas e temáticas dos meios de comunicação de massa na cultura erudita. Lawrence Alloway (1988) destaca a conexão entre pop e *mass media*, ao discutir o pop britânico, acrescentando que, embora se pense o contrário, o fato de o pop se apropriar de temáticas, técnicas e imagens dos meios de comunicação não significa afirmar sua equivalência. Em primeiro lugar, essas imagens, na arte pop, estão dispostas sob uma configuração diversa, o que potencializa a produção de sentidos. Além disso, os meios de comunicação de massa são mais complexos e menos inertes do que se pode imaginar. Levar em conta tal conexão é algo que pode viabilizar a desnaturalização da hierarquia entre o erudito e o popular, que facilmente se cristaliza como a sentença última de valoração dos produtos culturais.

É importante assinalar que, nesse ambiente, as imagens visuais difundidas por uma mídia principalmente eletrônica desempenham um papel de destaque na configuração de imaginários transnacionais. Este é o percurso que segue Arjun Appadurai em *Modernity at Large* (1996), em que propõe uma teoria da globalização segundo a qual o *trabalho da imaginação* é um aspecto constitutivo das subjetividades modernas. Seu argumento se ampara, em princípio, no fato de que a imaginação deixou de pertencer ao espaço exclusivo da arte, do mito ou dos rituais, para fazer parte do trabalho mental cotidiano de pessoas comuns, o que não acontece fora do domínio da mídia eletrônica. O antropólogo indiano acentua a distinção entre os sentidos coletivo e individual da imaginação. Experiências coletivas das mídias eletrônicas, sobretudo o cinema e a televisão, contribuem para

que a imaginação seja concebida como propriedade coletiva e não apenas uma faculdade do indivíduo: tais experiências podem criar grupos de interesse comum, sujeitos a critérios de gosto, prazer e relevância compartilhados coletivamente.

Diante disso, é possível atribuir uma dimensão produtiva ao olhar, capaz de justificar a proposta de um sujeito lírico *voyeur* que, por intermédio do prazer de observar o outro, lança-se para fora de si e, paradoxalmente, reflete sobre si mesmo. Tal prazer de olhar está vinculado ao recurso frequente à mitologia pop, que multiplica os canais de contato com o leitor, ao explorar um universo amplo de ícones. Como o narrador pós-moderno, esse sujeito lírico *voyeur*, ao olhar, exige: “Deixem-me olhar, para que você, leitor, também possa ver” (Santiago: 2012, 46). É por conta desse processo que não se pode cogitar apenas um sentido embotador para os signos oriundos da cultura pop.

É assim que se manifesta o sujeito lírico de Mello, no poema “Bônus tracks”:

luz apagada
o poeta mira
lanterna na vitrola
bob dylan canta

*não sou eu
são as músicas*

em cima do disco
a bailarina
de papel insinua
um *grand jeté*

(Mello: 2009, 57)

Dois sentidos são explorados no poema: a visão e a audição. Em princípio, percebe-se um jogo de luz e sombra, materializado pela luz apagada e pela lanterna em direção à vitrola, o que provavelmente projeta a imagem da bailarina em um complexo salto, signo referente à cultura erudita. Simultaneamente, tem-se a referência ao ícone pop Bob Dylan, que sonoriza o poema. As palavras em *itálico* amplificam sua potência ao se referirem ao sujeito lírico, a uma frase de Bob Dylan em entrevista e ao leitor, que delas pode se apropriar no processo de *escrita de si*.¹ O sujeito lírico *voyeur* se evidencia logo nos primeiros versos, quando o verbo “mirar” configura a ação do poeta, imediatamente descentrado pelos versos: “não sou eu / são as músicas”. A frase de Dylan tem o papel de construir o mito pop Bob Dylan, mas, desconstruído no texto, pode atuar de tantas formas quantas forem as leituras do poema. O sujeito lírico descentrado é, assim, escrito pelos estilhaços da cultura, passíveis de ser incorporados também por um leitor ativo, que mobiliza saberes, constrói e desconstrói sentidos.

De modo similar, manifestam-se os sujeitos líricos inventariantes de Caio Meira. Em *Coisas que o primeiro cachorro na rua pode dizer*, Meira (2003) desenvolve uma lírica cujo sujeito, predominantemente *voyeur*, assume feições um tanto distintas daqueles

1 Referência à temática da estética da existência, explorada por Michel Foucault em grande parte de sua produção. Segundo Joel Birman (2000), a partir das reflexões sobre as técnicas de si, percebe-se que, conforme o pensamento foucaultiano, a subjetividade é tomada como um *devoir*, o que implica a inconsistência ontológica do sujeito. Sem conceber a subjetividade como um dado, desnaturalizando-a, conclui-se que o ser é destituído de qualquer fixidez. Pensar as técnicas de si é compreender a transformação da concepção de subjetividade ao longo da história ocidental, a partir de certas técnicas de produção de si mesmo. Sendo assim, o que há são modos de subjetivação.

de Ramon Mello, o que nos remete à já referida multiplicidade do sujeito lírico pós-moderno.

Em relativamente longos poemas, que mais se assemelham a narrativas curtas, Meira alterna entre o eu e o outro, reforçando o caráter fragmentário de um sujeito que está irremediavelmente mergulhado no cotidiano urbano, como se observa no poema “De como e quando se descobre uma falcatrua”:

Quando perambula pelo centro, como agora, mesmo parando de vitrine em vitrine, quer mais é perder-se entre cores e formas, infiltrar-se de abismos. Está certo, quando finalmente chegar em casa, terá de fazer isso e aquilo, consertar a dobradiça da porta, digitar a cota de todo dia, cada toque vale R\$ 0,007, distribuir broncas e beijos entre os filhos, preocupar-se com o não-andamento de teses, livros, resenhas e demais promessas. Na rua, porém, o caminho mais longo entre dois pontos é sempre uma manchete revoltante, uma nova edição da senhora H., um cabo de guarda-chuva diferente. Entra numa loja e pergunta se tem o cd novo da Suzanne Vega, ou um antigo da Diana Krall; não, não tem, já sabia disso. Ele até deseja comer uma esfirra, tomar uma coca-cola, mas está tentando fazer uma dieta, perder 5 quilos (2003, 43).

O longo trecho pertence ao início do poema, cujo eixo é o processo criativo do poeta. De forte teor narrativo, o texto flagra o percurso de um sujeito que é tomado por uma ideia para um texto cuja escrita se processa à medida que percorre as ruas do centro do Rio de Janeiro: “Enquanto caminha, vai repassando na cabeça algo que pretende escrever quando chegar em casa” (p. 43). O mote

glosado conduz, de certa maneira, à conclusão de que o poema não se constrói a partir da manifestação de um “estado anímico”, o que se evidencia diante da “falcatrua”, constatada ao final: o sujeito observado protagoniza um contrassenso, pois “quem pega ônibus na Rio Branco não pode estar indo à Praça da Bandeira” (p. 46).

Ser mais honesto é ir de táxi direto ao destino; ou, posto de outro modo, é desconfiar do lirismo, como afirma Francisco Bosco (2004), em resenha publicada no *Jornal do Brasil*, e buscar o que é mais palpável, o que se lê no trecho em que “fica pensando se não está lírico demais, fundado em imagens, e ele está fugindo de imagens em poemas, anda atrás das coisas mais palpáveis, sólidas” (Meira: 2003, 45). Ser mais honesto é imergir no centro da cidade e se expor à profusão de estímulos sensoriais – “perder-se em cores e formas”. Parando de vitrine em vitrine, o sujeito lírico *voyeur* de Meira olha ao redor e procura o outro: em uma manchete revoltante, um guarda-chuva diferente ou nas novidades do “sebo”. Sua escrita configura-se, então, segundo Bosco, como uma “lírica do fora”. E esse olhar lançado para fora resulta em uma poesia “repleta de coisas”, muitas delas oriundas da cultura pop.

Ao construir um inventário de coisas diversas, tal sujeito lírico manifesta-se convicto de que falar de si não se resume a dizer “eu”, mas está relacionado ao contato com o outro e com o mundo. Não se trata, portanto, de rechaçar o chamado subjetivismo da lírica, pura e simplesmente, mas de compreender de que modos o sujeito pode se escrever e reescrever a partir dos jogos com os signos. O sujeito lírico se projeta para fora de si, mas, através desse movimento, põe em prática a estética da existência, constituindo-se a partir da apropriação e subjetivação de um “já-dito” fragmentário.

Portanto, o sujeito lírico *voyeur*, que se configura nos poemas mencionados, tem ciência de que realidade e autenticidade são produtos da linguagem. Ao transformar a ação em representação, esse sujeito pós-moderno valoriza a imagem e a experiência de olhar como catalisadores do processo de construção de sentidos e, ao inventariar um conjunto de referências compartilhadas, permite a abertura de um canal de comunicação com o leitor. Implode-se a fronteira entre real e imaginário e o sujeito do poema multiplica-se, abre-se para mais possibilidades do que permitiria a dicotomia que opõe mundo e linguagem. Apesar de o sujeito lírico *voyeur* se lançar para fora de si, assumindo o prazer de olhar o outro, essa lírica contemporânea não se furta a manter sua relação com o mundo: através do trabalho da imaginação, ela constrói realidades, forma subjetividades.

Referências

- APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1996.
- BIRMAN, Joel. *Entre cuidado e saber de si: sobre Foucault e a psicanálise*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- BOSCO, Francisco. “Coisas que o primeiro cachorro na rua pode dizer – Caio Meira”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 jun. 2004. Disponível em: <http://caioeira.kit.net/bosco.htm>. Acesso em 24 ago. 2012.
- CAMARGO, Goiandira. “Subjetividade lírica à margem do centro na poesia contemporânea brasileira e portuguesa”. *Anais do XII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*. Curitiba, Abralic, 2011.
- COLLOT, Michel. “O sujeito lírico fora de si”. *Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura*. Faculdade de Letras da UFRJ, ano IX, nº 11, 2004, pp. 165-77.
- FOUCAULT, Michel. “A escrita de si”. In: _____. *Ditos & escritos V: ética, sexualidade, política*. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Janeiro: Forense Universitária, 2004, pp. 144-62.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. 7ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2004, v. 4.
- HOISEL, Evelina. *Supercaos: estilhões da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- LARANJEIRA, Antonio Eduardo Soares. “Poesia e cultura pop: uma leitura de *Eletroencefalograma* e *Animal anônimo*, de Joca Reiners Terron”. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 6, 2011, pp. 29-45.
- LIPPARD, Lucy. *Pop Art*. Londres: Thames and Hudson, 1988.
- MEIRA, Caio. *Coisas que o primeiro cachorro na rua pode dizer*. Rio de Janeiro: Azougue, 2003.
- MELLO, Ramon. *Vinis mofados*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

Poesia e composição – diálogos (im)possíveis com Iacyr Anderson Freitas

Edmon Neto de Oliveira*

Falar da literatura contemporânea implica angariar teorias e poéticas anteriores, uma vez que estamos em meio a uma infinidade de autores bons, ruins, medianos, medíocres e ótimos, em um ambiente em que se torna difícil falar sobre o que está sendo produzido nos diferentes meios literários. É necessário um mapeamento das concepções de linguagem, estética, poética e pensamento que nortearam a cultura ocidental desde o final do século XIX e princípio do século XX, em que a modernidade artístico-literária inaugurou um paradigma que acaba com a ideia de realismo na literatura. Enquanto Proust, Kafka e Mallarmé pensavam em uma escrita que rompia com tudo o que vinha sendo produzido na virada do século XIX para o século XX, encarando o texto literário não como um reflexo do mundo ou como referência a algo exterior, o pensamento crítico repensava as relações entre literatura e real, percebendo a necessidade de problematização e, sobretudo, de abrir-se para novas possibilidades e novos conceitos que colocariam em xeque questões como realidade, experiência, autor e linguagem.¹

* Mestrando em Estudos Literários na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

1 Dentro desse movimento, Maurice Blanchot (apud Levy: 2011) criou o conceito do fora, que marca a falência do *logos* clássico.

Contrário à concepção hegeliana de poesia enquanto expressão de um interior ou de uma “interioridade do ânimo”, ideia ligada a um sujeito singular, a um sujeito que se expressa a partir de um modo de apreensão e de um sentimento que o motiva,² Michel Collot fala do estar fora de si como perder o controle de seus movimentos interiores e ser projetado para o exterior, na medida em que se cria uma espécie de alienação de si a partir da encarnação do sujeito. Essa atitude, ligada efetivamente ao corpo, não encara a verdade mais íntima através da reflexão e introspecção, mas tenta encontrar essa verdade fora de si, ultrapassando as dicotomias, como sujeito e objeto, corpo e espírito, em uma defesa da “implicação recíproca de tais termos”;³ ou como em Rimbaud, e para sempre: *eu é um outro* (2005).

É inconcebível na modernidade uma teoria da composição, como havia na tragédia clássica quanto às três unidades, por exemplo, pois o autor lança as leis de sua própria expressão pessoal, trabalhando à sua maneira e criando a sua teoria.⁴ É válido lembrar

2 “Pois o poeta lírico autêntico vive em si mesmo, apreende as relações segundo sua individualidade poética e dá a conhecer – por mais diversamente que ele também funda seu interior com o mundo dado e seus estados, enredamentos e destinos – na exposição desta matéria [Stoffs] apenas a própria vitalidade autônoma de seus sentimentos e considerações” (Hegel: 2004, 163).

3 “Talvez a *e-moção* lírica apenas prolongue ou rerepresente esse movimento que constantemente porta e deporta o sujeito em direção a seu fora, através do qual ele pode *ek-sistir* e se exprimir. É apenas saindo de si que ele coincide consigo mesmo, não como uma identidade, mas como uma ipseidade que, ao invés de excluir, inclui a alteridade [...], não para se contemplar em um narcisismo do eu, mas para realizar-se *como um outro*” (Hegel: 2004, 167).

4 João Cabral de Melo Neto nos diz: “Do mesmo modo que ele [o autor] cria sua mitologia e sua linguagem pessoal, ele cria as leis de sua composição. Do mesmo modo que ele cria seu tipo de poema, ele cria seu conceito de poema, a partir daí, seu conceito de poesia, de literatura, de arte. Cada poeta tem sua poética” (1999, 724).

o notável ensaio “A filosofia da composição” (1986), em que Edgar Allan Poe discorre sobre as estratégias para a construção do seu mais famoso poema, “O corvo”, tanto no que diz respeito à forma quanto ao conteúdo, evidenciando aquilo que lhe é mais peculiar e autêntico e tentando se afastar daquilo que não contribua para a sua expressão original. Nessa tentativa, urge a necessidade de exprimir-se em substituição ao comunicar-se, de criar normas particulares por meio de uma fragmentação de um todo que antes constituía o campo das artes.

No texto “Poesia e composição”, João Cabral toca na questão da inspiração e do trabalho de arte: a composição pode dar-se a partir de um aprisionamento da poesia no poema, ligada a um “momento inexplicável de um achado”; ou a partir da elaboração da poesia em poema, em consonância com as “horas enormes de uma procura”. A inspiração aconteceria em uma presença sobrenatural, através da qual o inconsciente ditaria suas regras absolutas, ao passo que o trabalho de arte prezaria por construir com palavras pequenos objetos, em que o próprio fazer a coisa constituiria a obra de arte em si, por meio de suas exigências e vicissitudes (1999, 728). E, ainda, as ideias de inspiração e trabalho de arte estariam ligadas às conquistas do homem, tolerante, rigoroso, cheio ou não de ressonâncias.

Ora, em ambos os polos que permitem a criação, a técnica possibilita que, com o tempo, a distinção desapareça, pois o poeta experiente pode passar a desconfiar dessa voz misteriosa e dessa suposta espontaneidade que ocasiona as associações de palavras, embora haja poetas que defendam piamente a escrita automática, em que a simples reestruturação posterior imprime sobre o poema uma carga de falsidade. No entanto, é sempre a experiência do

homem que está por trás de todo ato criador: vários autores disseram que antes de se aventurar nas malhas da escrita o homem precisa viver e só então, na conquista de certa experiência imensurável, será capaz de criar algo consistente, potente ou impotente, sendo ele abastado ou não de experiência.⁵

Se em Hegel o poeta intencionava despertar o mesmo sentimento no ouvinte, aqui encarado como leitor, em que o poema ainda não se desligava totalmente da figura do autor e, portanto, estava ligado necessariamente à noção do poeta como iluminado, inspirado divino, o trabalho artístico desvincula o poema de seu criador, procurando impor-lhe uma vida independente, sendo que o leitor, por sua vez, adquire função ativa dentro do processo de criação: não apenas assiste ao espetáculo e sente o que o autor quis exprimir, mas constrói junto o que no texto é passível de interpretação. É o que Barthes sintetiza, ao afirmar que “o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor” (1998, 53). Entretanto, o mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor pode afirmar a sua irredutível necessidade.⁶

É na busca de sua própria dicção, de uma originalidade, que o poeta contemporâneo tenta criar o seu gênero poético, tendo

5 Walter Benjamin, sobre a pobreza da experiência, nos diz que “não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna que algo de decente possa resultar disso” (1985, 118).

6 Nessa procissão, Giorgio Agamben é um profanador: “O autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada, não realizada. Por isso, o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito. Ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso. O gesto do autor é atestado na obra a que também dá vida, como uma presença incongruente e estranha” (2007, 61).

apenas a convicção da prosódia de outros poetas e de tudo aquilo que deles deve evitar. Esse poeta deve fincar suas raízes no seu tempo, ser de seu tempo; nas palavras de Agamben via Nietzsche, “intempestivo”:

Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente (2009, 62-3).

Três poemas de Iacyr Anderson Freitas

No prefácio de *Viavária* (2010), Alexei Bueno chama a atenção para o influxo cabralino a que a poesia de Iacyr faz referência tanto na primeira parte do livro quanto na suíte “João Cabral: método e visita”. É notória a presença do poeta pernambucano no que diz respeito à economia, ao alcance dos versos e a certa redundância no uso de determinadas palavras: parece que Iacyr, no movimento de sua poética, se apropria de certos vocábulos e os usa em momentos distintos, a exemplo do “poeta das vinte palavras”. No poema que dá nome à seção, a enunciação dá conta de exprimir o que foi suscitado na introdução deste texto a respeito do trabalho de arte em que a inspiração é deixada de lado em proveito da transpiração engenhosa na composição poética: aqui, o poeta assume a identidade do trabalhador que desconfia das palavras e opera em busca da melhor expressão através dos arranjos de palavras:

Ser ao revés da cana:
algo que não se dobra.
Se o verso nos engana,
mudá-lo quando em obra.

Trazê-lo ao revés da fala,
sempre a menos garbosa.
Se o verso tudo embala,
fazer, em verso, prosa.

Para a cal de seu canto,
melhor outra demão:
para não cantar tanto
quando em exposição.

Que seja cal somente.
Pura, ácida, branca.
E, quando se apresente,
seja o que não se estanca

em tais frases de efeito,
que mal servem de aceiro:
separam em mil leitões
o que é de corpo inteiro.

(Freitas: 2010, 69)

Em grande homenagem ao poeta nordestino, o poeta mineiro elogia o trabalho na criação poética de maneira a negligenciar o acaso, pois para ele “o verso nos engana” e é preciso estar sempre transformando esse verso, que certamente não disse o que a princípio se desejou dizer. Como em “Anfión”,⁷ nesse poema há

7 “Ó acaso, raro / animal, força / de cavalo, cabeça / que ninguém viu; / ó acaso, vespa / oculta nas vagas / dobras da alva / distração; [...]” (1972, 244-5).

um abandono da ideia da flauta com suas ondas sonoras perfeitas, sem, contudo, deixar de produzir uma belíssima música por meio das rimas alternadas e da sintaxe prosaica, no melhor dos sentidos. E, nesse ponto, o método de João Cabral é visitado no tocante à aproximação da poesia com a prosa e com a linguagem falada, “sempre a menos garbosa”, numa boa manifestação da problemática questão dos gêneros textuais.

Da terceira estrofe em diante, as mãos que trabalham reforçam a necessidade da revisão e do acabamento para atingir o estado de arte, onde a cal é a metáfora que representa o instrumento que gera a limpidez dos versos de mais fino quilate, “Pura, ácida, branca”, fazendo lembrar também a noção de versos perfeitos deixada por Mallarmé e retomada por Cabral: a folha em branco. Cada demão de cal serve para que nenhum resquício do tijolo da parede apareça “em tais frases de efeito, / que mal servem de aceiro”: a poesia é de corpo inteiro, é um todo que em si começa, termina e, principalmente, movimenta-se entre essas duas barreiras invisíveis.

Em *Quaradouro* (2007b), a máquina de emocionar opera através da música que atinge grande extensão nos versos de Iacyr, os quais parecem buscar seu limite naquilo que Blanchot chamava de neutro, ou seja, na experiência de se desdobrar para fora do mundo e, nesse movimento, encontrar a literatura através de uma ética e de uma estética, mas não encontrar o próprio sujeito e sua subjetividade.⁸ No poema “Devir”, o poeta levanta todas essas discussões herdadas de Nietzsche pelos pensadores do pós-estruturalismo, de

8 “A relação do neutro com uma modalidade da relação com o fora implica um contato direto com o desconhecido, mas um desconhecido que não será nunca revelado, apenas indicado. Não se poderá jamais conhecê-lo” (Levy: 2011, 42).

Foucault a Deleuze, de Barthes a Giorgio Agamben, considerando um plano estrutural, com seus dispositivos visíveis que não cessam de agir sobre os homens (Estado, família, formas linguísticas etc.); e um plano de imanência, invisível, onde o informe agencia os movimentos do caos, onde a ordem não se instaura, onde o que está em vias de se fazer nunca é capturado em sua totalidade, mas de alguma maneira e em algum momento vem à tona na estrutura visível.

Não se colhe
a permanência deste jardim.

Se fruto,
se caule,
não é mais que um enlace
em teu degredo.

O transitório
rompe o estio
e nos oprime.

Chegamos ao baile
às onze em ponto,
mas tal delito dissolve
todo o encanto.

Sob o protocolo
resiste a fábula,
o fato, o florete, nada além
de um devir
que escoasse ainda
entre relógios.

Devir que somos,
e tão incompletos, tão aborrecidos,

que jamais,
em hipótese alguma, o saberíamos.

(Freitas: 2007b, 39)

É fundamental, aqui, um recorte do pensamento nietzschiano no que se refere ao devir e à vida em trânsito, a fim de se partir para outros desdobramentos que o poema citado permite explorar. Na *Segunda consideração intempestiva*, diz o filósofo: “Pensem no exemplo mais extremo, um homem que não possuísse de modo algum a força de esquecer-se e que estivesse condenado a ver por toda parte um vir-a-ser” (Nietzsche: 2003, 9). Concretizada essa possibilidade, o homem se tornaria desacreditado de si e eternamente condenado a perceber e a ver apenas o desguarnecimento das coisas, a ver tudo “desmanchar-se em pontos móveis”, a capturar os instantes como uma máquina fílmica e a apreender o que se passa sem deixar escapar o ente em sua completude. Na direção contrária, o tom do poema de Iacyr assume o devir ao mesmo tempo que afirma a impossibilidade de sua captura, em que as medidas protocolares se impõem à imanência da vida. Ao mesmo tempo que os olhos veem a indiscernibilidade das coisas (“Se fruto, / se caule, / não é mais que um enlace / em teu degrado”),⁹ o tempo cronológico impera como desmistificador da permanência através de um não-devir opressor e de um cogito cartesiano. E nessa polarização entre o visível e o

9 “Devir não é imitar, nem fazer como se, nem se conformar a um modelo... Não há um termo do qual se parta, nem ao qual se chegue, ou ao qual se deva chegar. Não se trata também de dois termos que trocam de posição... Pois, à medida que alguém se torna, aquilo que ele se torna muda tanto quanto ele. Os devires não são fenômeno de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos” (Deleuze apud Machado: 2009, 213-4).

invisível, o eu da enunciação fala sobre a incompletude de ser um devir, o que torna o homem aborrecido e incapaz de se compreender enquanto ser informe: “Devir que somos, / e tão incompletos, tão aborrecidos, / que jamais, / em hipótese alguma, o saberíamos”.

O aforismo que inicia “Devir” imprime um efeito provocativo que rodeia todo o poema. No paradoxo de assumir um plano e negá-lo ao mesmo tempo, o poema atinge uma extensão tal qual se vê nos fragmentos dos pensadores originários, como Heráclito, que, lançando as raízes da cosmogonia, através de seu pensamento promovia uma transa entre polos antagônicos na busca de uma ordem para o caos: “Tudo se faz por contraste; da luta dos contrários nasce a mais bela harmonia” (Santos: 2001, 92). Entretanto, apenas na liberdade de deixar o objeto sê-lo da maneira que ele se apresenta ao mundo, só assim pode-se discutir o que seja verdade e realidade, no desvelamento das coisas, na existência do ente e na abertura possível para que se colha sua (im)possível permanência.¹⁰

Eis, por fim, “Os dois soldados”:

eram duas fardas lutando
dois soldados sem nome
vestidos de espada e sangue
em busca da mesma palavra

10 Em *Sobre a essência da verdade*, Heidegger pronunciou: “A liberdade assim compreendida, como deixar-ser do ente, realiza e efetua a essência da verdade sob a forma do desvelamento do ente. A ‘verdade’ não é uma característica de uma proposição conforme, enunciada por um ‘sujeito’ relativamente a um ‘objeto’ e que então ‘vale’ não se sabe em que âmbito; a verdade é o desvelamento do ente graças ao qual se realiza uma abertura. Em seu âmbito se desenvolve, ex-pondo-se todo o comportamento, toda tomada de posição do homem. É por isso que o homem é ao modo da *ek-sistência*” (1991, 337).

ousando o mesmo domínio
em meu corpo

eram duas espadas duas adagas
ferindo uma só carne
uma só cartilha de assombros
aberta em mil chagas
ante o invento quedo
de pasto e palavras.

(Freitas: 2007b, 198)

Fomentando o diálogo com o que foi discutido com relação ao fora da linguagem, põe-se de lado o espírito em detrimento do corpo. Une-se o trabalho de arte à inspiração em duas forças, dentre as quais não se identifica a mais potente. Longe de uma leitura hermenêutica, não se pretende afirmar o objeto da metáfora, personificada pelos dois soldados, embora o poema permita essa interpretação, por deixar em aberto as designações que o leitor participativo pode fazer. Os dois soldados esgrimam entre si, buscam atingir o mesmo corpo e retirar dele distintas formas de expressão: “eram duas espadas duas adagas / ferindo uma só carne”. De um lado, imagina-se a tradução de uma experiência ou de um estado de espírito; um soldado que, transmitindo poesia, depondo sobre o modo que a determinou e transcrevendo anarquicamente como a experiência se deu, buscasse uma palavra, expressa com qualidades musicais, mas que em contrapartida revela um empobrecimento técnico por conta da urgência. De outro lado, embora com a mesma força, um desgosto contra o vago, o irreal, o irracional e o inefável; outro soldado que acreditasse na possibilidade de uma criação objetiva em que o trabalho é a origem do poema, que pela criação

de uma nova dicção consciente impusesse-lhe todas as barreiras para vencer suas resistências e, por fim, encontrasse essa mesma palavra: “duas fardas lutando / dois soldados sem nome / vestidos de espada e sangue”.

É na abertura para as infinitas possibilidades de interpretação que a poesia de Iacyr Anderson Freitas se instaura dentro de uma contemporaneidade em que pensar o sujeito é uma atividade complexa. Dentro de um escopo em que mistura as ideias de composição, o poeta desenvolve uma poética inteiramente original e apresenta um projeto em que coloca em xeque os problemas que vêm sendo discutidos desde a modernidade até os nossos tempos líquidos. Lembrando o verso de outro poema, “todo porto é um abandono”, sua poesia é capaz de transportar e atrair os leitores para dentro de seu universo, criando a literatura e sua realidade, criando sua própria língua numa atitude propositiva, na busca de um limite, de uma extensão ao mesmo tempo palpável e inapreensível, provocando e arrastando correntes e correntezas que carregam a leitura, o concreto, os dias e os cabelos.

Na falta de certezas com que a poesia nos brinda, na inquietação diária do não-saber, as perguntas, sempre necessárias, surgem na superfície. Das prerrogativas de João Cabral surgem, assim, os questionamentos: a criação deve se subordinar à comunicação? O autor desconhece ou nega o papel do leitor na criação? Há um ouvido que escuta a primeira palavra e uma mão que trabalha a segunda? Qual o sentido da regra? Qual a nossa necessidade? Perguntas para morar em nosso silêncio.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- _____. “O autor como gesto”. In: _____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BARTHES, Roland. “A morte de autor”. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas I*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- COLLOT, Michel. “O sujeito lírico fora de si”. Tradução de Alberto Pucheu. *Terceira Margem*. Ano IX, nº 11, 2004, pp. 165-77.
- FREITAS, Iacyr Anderson. *Primeiras letras*. São Paulo: Nankin; Juiz de Fora: Funalfa, 2007a.
- _____. *Quaradouro*. São Paulo: Nankin; Juiz de Fora: Funalfa, 2007b.
- _____. *Viavária*. São Paulo: Nankin; Juiz de Fora: Funalfa, 2010.
- HEGEL, G. W. F. *Curso de estética*, v. IV. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Trolle. São Paulo: Edusp, 2004.
- HEIDEGGER, Martin. “Sobre a essência da verdade”. In: _____. *Conferências e escritos filosóficos*. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Abril, 1991.

- LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- MACHADO, Roberto. “A linguagem literária e o de-fora”. In: _____. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- MELO NETO, João Cabral de. *Cabral – antologia poética*. São Paulo: Sabiá, 1972.
- _____. “Poesia e composição”. In: *João Cabral de Melo Neto – obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- POE, Edgar Allan. “A filosofia da composição”. In: *Edgar Allan Poe – ficção completa, poesia e ensaios*. Tradução e organização de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- RIMBAUD, Arthur. *Uma estadia no inferno. Poemas escolhidos. A carta do vidente*. Tradução de Daniel Fresnot. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- SANTOS, Mário José dos. *Os pré-socráticos*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2001.

O olhar histórico em *O filho da mãe*, de Bernardo Carvalho

Felicio Laurindo Dias*

“Talvez o lema do pós-modernismo
deva ser: *viva as margens*”.

Linda Hutcheon

A ficção brasileira contemporânea traz ao debate uma série de questionamentos acerca da descentralização da própria narrativa e do caráter contraditório do romance, sendo essa relação de instabilidade e incerteza o ponto de partida para a discussão do romance histórico na atualidade e para um novo olhar sobre a história.

A relação entre história e literatura alimenta discussões e estudos que aproximam e problematizam o processo de elaboração da historiografia contemporânea e a diluição de zonas de fronteira no interior da obra romanesca. Hayden White considera a história um constructo narrativo e linguístico, o que faculta a problematização de como ela é compreendida:

Nessa teoria trato o trabalho histórico como o que ele manifestamente é: uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa. As histórias (e filosofias da história também)

* Graduando em Letras na Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

combinam certa quantidade de “dados”, conceitos teóricos para “explicar” esses dados e uma estrutura narrativa que os apresenta como um ícone de conjuntos de eventos presumivelmente ocorridos em tempos passados. Além disso, digo eu, eles comportam um conteúdo estrutural profundo que é em geral poético e, especificamente, linguístico em sua natureza, e que faz as vezes do paradigma pré-criticamente aceito daquilo que deve ser uma explicação eminentemente “histórica”. Esse paradigma funciona como o elemento “meta-histórico” em todos os trabalhos históricos que são mais abrangentes em sua amplitude do que a monografia ou informe de arquivo (1995, 11).

Ao constatar possibilidades de formulação da história imbricadas em uma narrativa, White postula que o historiador realiza um ato essencialmente poético e caracterizado por modos linguísticos. Esses atos de prefiguração são traduzidos por quatro tropos linguísticos: metáfora, sinédoque, metonímia e ironia. A enumeração clarifica e reafirma a ideia de uma poeticidade e da presença de elementos literários na construção do texto histórico.

As teses de White implicam uma revisão do atual pensamento da história oficial, chamando a atenção para a plurissignificação do texto, intimamente ligado à estrutura romanesca. A meta-história de White procura estabelecer um estudo do caráter poético da história, tendo como elemento estruturador o signo linguístico, o que resulta na aproximação entre os textos histórico e literário:

Diz-se com frequência que a história é uma mescla de ciência e arte. Mas, conquanto recentes filósofos analíticos tenham con-

seguido aclarar até que ponto é possível considerar a história como uma modalidade de ciência, pouquíssima atenção tem sido dada a seus componentes artísticos. Através da exposição do solo linguístico em que se constituiu uma determinada ideia da história, tento estabelecer a natureza inelutavelmente poética do trabalho histórico e especificar o elemento prefigurativo num relato histórico por meio do qual seus conceitos teóricos foram tacitamente sancionados (1995, 13).

Tendo em vista as considerações sobre a elaboração do pensamento histórico, nosso estudo incidirá sobre a reflexão acerca de um novo olhar da história e das possibilidades de pluralidade dos relatos na escrita romanesca.

Um novo olhar da história

Para o aprofundamento do estudo, é importante fixarmos alguns conceitos que permeiam as relações entre a literatura e a história contemporâneas. Para Linda Hutcheon (1991), o romance histórico da pós-modernidade apresenta-se autoconsciente em sua ficcionalização e na forma como se constrói, pois não há intenção de reconstituir fatos históricos com precisão, mas sim proporcionar múltiplas possibilidades de leitura. A revisitação histórica ou, conforme Hutcheon, o que chamam de metaficção historiográfica, parte dessa relação do objeto histórico e literário, a fim de subverter fatos e perspectivar o conhecimento histórico.

A escrita da metaficção historiográfica pode residir na estória, que nos leva a um universo fictício sustentado pela ins-

tabilidade do cotidiano pós-moderno mesclada à revisitação da história, porém sem a assimilação desses dados históricos. O elemento autorreflexivo e paródico da metaficção também se articula em uma narrativa em que há um olhar externo, possibilitando que o autor se lance em uma cultura totalmente diferente da sua e se desligue de seu local, a fim de diluir qualquer fronteira cultural ou geográfico.

Como um modo de entrada no romance *O filho da mãe*, de Bernardo Carvalho (2009), discutiremos as relações entre história, ficção e subalternidade. Para tanto, comecemos esclarecendo que *O filho da mãe* não integra a metaficção historiográfica, pois não dispõe de um personagem histórico como centro. No entanto, problematizar o conhecimento histórico não implica diferenciar ou estabelecer relações entre elementos literários e extraliterários, afinal, conforme Hutcheon, “em primeiro lugar a metaficção historiográfica se aproveita das verdades e das mentiras do registro histórico” (1991, 152). Convém pensar questões como o uso da linguagem nas representações de margem e centro, as reflexões acerca da subjetividade do texto e as implicações do contexto histórico na prosa de Bernardo Carvalho. Portanto, usaremos os estudos da metaficção historiográfica como base teórica de nossa leitura particular de *O filho da mãe*.

Na relação estabelecida pelo discurso histórico com a complexidade do sujeito pós-moderno, a perda de referência e o total deslocamento do indivíduo caracterizam as temáticas mais recorrentes na literatura de Bernardo Carvalho. Assim como em sua obra anterior, *Nove noites* (2002), esse deslocamento e o estado periférico do personagem se mostram aspectos marcantes. Diante disso, é perceptível que, em *O filho da mãe*, Carvalho opera com

personagens em constante conflito com o mundo e faz referências a um estado de total não pertencimento e desajuste de um grupo social. Assim, ao encenar a crise de identidade do personagem pós-moderno e o dialogismo com a história, a obra restabelece diferentes trajetórias em um trânsito de culturas, sugerindo possibilidades variadas de leitura do romance em relação à história oficial.

A narrativa de Carvalho se caracteriza por um olhar originário que rejeita a ideia de nacionalidade, e é desse modo que a representação da guerra da Tchetchênia serve como pano de fundo para narrar uma ficção histórica a partir de personagens fictícios. O romance coloca em xeque a estruturação do entrelugar dos discursos histórico e ficcional, uma vez que discute o processo de representação e narração da própria história.

Um aspecto a ser levado em conta no questionamento da verdade e do olhar da história é a memória do historiador, tendo em conta critérios como acontecimentos, lugares, personagens e pessoas. Michael Pollak (1992), a partir de estudos sobre a memória coletiva para a construção da identidade social, defende a ideia de que a memória está submetida a transformações e mudanças constantes, sendo passível ainda de projeções e transferências.

Nesse viés, Pollak defende a reflexão sobre a construção do discurso histórico no que se refere à abordagem histórica. Os fatos aludem diretamente à precariedade de uma construção singular do conhecimento histórico e do território da verdade. Essas questões são de extrema importância, ao se tratar da revisitação histórica, porque, ainda que o ponto inicial da discussão seja o romance de Carvalho, é necessário lembrar que na história oficial há a voz de um historiador impregnada por um discurso subjetivo e ideológico, pois, como nos ensina Barthes, “o poder aí está, emboscado em

todo e qualquer discurso” (1987, 10). O romance serve de base para a discussão de um novo olhar sobre essa história, levando em conta que todo e qualquer discurso é ideológico. Ainda que em *O filho da mãe* a história sirva de cenário, o pano de fundo histórico possui relação intensa com os conflitos em que se inserem os personagens e o ambiente interage com a ficção.

O jogo de referências possibilita o desenvolvimento de um texto polifônico, que possibilita a representação dos diversos dramas vividos pelos personagens em perspectivas particulares. Carvalho não nos apresenta um único herói, que, conforme Bakhtin, represente uma ideologia ou classe, mas diferentes vozes, que operam como representantes de diversos mundos. Dessa maneira, vemos uma narrativa fragmentada, que nos possibilita questionar noções de homogeneidade, totalização e centro.

Ainda tratando de memória e identidade social, Pollak, em seu ensaio “Memória e identidade social” (1992), citando Régine Robin, diz que a pluralidade do romance reside no critério de verdade e no discurso social, pois leva em conta o plural sem ser um discurso fechado e reducionista, como seria o discurso científico. Estendendo essas noções, o conceito de polifonia, de Mikhail Bakhtin (1992), refere-se à restituição de certas “verdades” ou alternativas que, em sua pluralidade, são representadas a partir de diferentes vozes sociais que se defrontam.

O fragmento não permite o predomínio de uma única visão na narrativa, mas sim a emergência de vozes que apontam tanto para o caráter político, quanto para a questão psicológica do personagem, na perigosa e conturbada vida urbana. Ao constituir um texto polifônico, a construção romanesca seria capaz de restituir as alternâncias possíveis dessa sociedade. Sob essa ótica, Pollak

mostra que o uso da técnica romanesca para construir um discurso sensível à pluralidade das realidades pode fecundar a elaboração de discursos também no campo científico e documental.

A construção de personagens femininas unidas pela questão da maternidade faz emergir uma nova visão sobre a guerra, mas não só no que se refere à visão de mães ou à questão do feminino como gênero, mas também por retratar personagens à margem da história oficial. Essas personagens periféricas são resgatadas no romance por meio de um jogo de representação levado a cabo pelo narrador heterodiegético, pois, como não têm direito à fala, são metaforicamente representadas pelo discurso que representa essa “fala cassada”.

Nesse contexto, a questão do subalterno faz com que o leitor reconheça, por meio do romance, um mundo que não seria identificado ou representado de forma plurissignificativa por meio da história oficial. *O filho da mãe* pode ser entendido como um campo de representação desse sujeito subalterno, pois, conforme Gayatri Spivak (2010), o que falta na relação entre o subalterno e o intelectual pós-colonial/pós-moderno é a criação de espaços por meio dos quais o sujeito subalterno possa falar e ser ouvido. É o que acontece no romance de Carvalho, em que Zainap e Ruslan também figuram como personagens refugiados em um campo de concentração, portanto representam sujeitos excluídos e marginalizados.

O filho da mãe ficcionaliza ainda a relação afetiva de dois jovens, o que, no contexto do romance, se mostra como questão invisível para a sociedade tchetchena. Essa recusa em reconhecer a homossexualidade presente exemplifica um dos grandes pontos referentes à influência da história no romance.

O amor em ruínas representado por Ruslan e Akif configura um agravante para o estado cada vez mais periférico dos personagens marginalizados, pois as questões de gênero e, principalmente, a homossexualidade, denunciam relações binárias do tipo margem/centro, frequentemente favorecendo o centro.

Assim, personagens como Andrei e Ruslan representam um dos aspectos da cultura globalizada, dentre os quais destacamos as possibilidades de se questionar o centro, ao se trazer o ex-cêntrico da história para o círculo do romance. Conforme Hutcheon, “o ex-cêntrico, o *off*-centro: inevitavelmente identificado com o centro ao qual aspira, mas que lhe é negado” (1991, 88). Sendo assim, o pós-moderno reflete a possibilidade de inserção desses sujeitos, eludidos da história.

Além de forçados ao deslocamento em seu próprio país, os personagens se encontram em um lugar onde a sexualidade contribui para o agravamento de sua situação marginal, ainda que a ficção de Carvalho abra espaço para a multiplicidade.

Os negros e as feministas, os etnicistas, os gays, as culturas nativa e do “Terceiro Mundo” não formam movimentos monolíticos, mas constituem uma diversidade de reações a uma situação de marginalidade e ex-centricidade percebida por todos. E tem havido efeitos liberadores como efeito do deslocamento da linguagem, da alienação (não-identidade) para a linguagem da descentralização (diferença), porque o centro utilizado para funcionar como pivô entre opostos binários sempre privilegia um dos lados: brancos/negros, homem/mulher, eu/outro, intelecto/corpo, Ocidente/Oriente, objetividade/ subjetividade – hoje essa lista é famosa. Porém, se o centro é considerado como uma elaboração, uma ficção, e não

como uma realidade fixa e imutável, o “velho ou-ou começa a desmoronar”, como diz Susan Griffin (1981; 1982, 291) e o novo “e-também” da multiplicidade e da diferença abre novas possibilidades (Hutcheon: 1991, 91).

Esses grupos definidos como “subalternos”, “ex-cêntricos” ou “silenciosos” facultam à narrativa romanesca de Carvalho inserir o tema da diferença sexual, da etnia, de gênero e do feminismo, valorizando a pluralidade de histórias e relatos trazidos da margem para o universo do discurso literário. A pluralidade do pós-moderno é, portanto, representada pela multiplicidade discursiva e pela problematização das margens e das fronteiras, promovendo, por conta da descentralização da narrativa, a emergência de certas marcas próprias de escrita.

As instituições de poder estão à espreita em todo e qualquer discurso, e na linguagem se inscrevem relações ideológicas:

A razão dessa resistência e dessa ubiquidade é que o poder é o parasita de um organismo trans-social, ligado à história inteira do homem, e não somente à sua história política, histórica. Esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é: a linguagem – ou, para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua (Barthes: 1987, 12).

Roland Barthes sintetiza a relação entre história e instituições de poder dentro do discurso, ou seja, no texto. A prosa de Carvalho joga com as relações da linguagem e as verdades da história, o que também caracteriza um discurso político, articulado sob contradições próprias da pós-modernidade. Essas diversas formas

da linguagem assumem um viés artístico e ideológico, desconstruindo discursos totalizantes e sugerindo a construção de uma história no plural, que leve em conta essas vozes à margem.

Considerações finais

A dinâmica do romance faz com que haja um jogo de relações entre as diferenças de etnia, idade, sexo e gênero, engendrado por um autor deslocado de seu país, recorrendo ao ambiente desconhecido, recusando possibilidades de trocas equilibradas. Essa escrita, que opta pela instabilidade e pela recusa da nacionalização, é a mesma que elege as relações de gênero, espaço e identidade como fundamentos.

A pós-modernidade é propícia a essa consciência da diferença. *O filho da mãe* acusa esse centro para que o *off*-centro sirva como despertador da consciência a partir das tensões com a margem. Nesse sentido, a ex-centricidade é tratada tanto nas relações de gênero, conforme expressas no posicionamento da figura da mãe/mulher no cerne da trama, quanto na figura do homossexual/refugiado de uma zona de guerra e genocídio.

Carvalho propõe um texto híbrido que joga com os contextos históricos. A opção por um discurso politizado se mostra na tentativa de estabelecer espaços dialógicos que criam vozes plurais, a contestarem o passado e a história. Ainda que não haja saídas satisfatórias, a experimentação dessa interseção entre os discursos histórico e literário coloca em discussão a visão onisciente e subjetiva da história, permitindo, assim, a formulação de hipóteses para relativizar a(s) história(s) das sociedades hodiernas.

Por fim, as reflexões de Hutcheon sobre o pós-moderno e o ex-cêntrico mostram que a linguagem é o meio por onde se tematiza a ex-centricidade e que ainda há uma dependência de um centro para que haja as reflexões das margens:

A teoria e a prática da arte pós-moderna tem mostrado maneiras de transformar o diferente, o *off-centro*, no veículo para o despertar da consciência estética e até mesmo política – talvez o passo primeiro e necessário para qualquer mudança radical (Hutcheon: 1991, 103).

Portanto, as relações entre o centro e o ex-cêntrico requerem questionamento tanto no tocante ao encaminhamento textual quanto à mescla entre o erudito e o popular, além da busca de um viés político, de modo a podermos repensar e contestar fatos, conceitos e valores. Nesse sentido, a expansão da interdisciplinaridade no campo dos estudos históricos e as reflexões sobre modelos de elaboração da historiografia nos estimularam a trazer, neste trabalho, algumas considerações sobre a ficção pós-moderna.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BARTHES, Roland. *Aula*. 4ª ed. São Paulo: Cultrix, 1987.
- CARVALHO, Bernardo. *O filho da mãe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- POLLAK, Michael. “Memória e identidade social”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 5, n° 10, 1992, pp. 200-12.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: Edusp, 1995.

ENSAIOS

REFLEXÕES DE FÔLEGO

Articulações e desarticulações: transversalidades dos códigos narrativos

Nízia Villaça*

“Às vezes, a única coisa verdadeira num jornal é a data”.

Luis Fernando Verissimo

As partículas “pós” e “re”, recorrentemente utilizadas para pensar a cultura contemporânea, nos servirão de mote para refletir sobre a evolução e os encontros entre literatura e jornalismo, incluindo o campo das novas mídias, caracterizado pela convergência de gêneros, variedade de suportes, interatividade e processos multimidiáticos.

Para falar sobre a desfronteirização que se dissemina na comunicação contemporânea, com a crise dos padrões e distinções que acompanham a desregulamentação econômica, faremos uma breve retomada do projeto moderno, seu paradigma de racionalidade, dicotomias e definições para passar, em seguida, às recentes invocações de paradigmas emergentes, que encontrem soluções mais sensíveis e que não impliquem o decreto de morte do humano, do moderno e até do pensamento, assertivas que, apoiadas num tecnoluminismo, estão na busca de sucesso bombástico.

* Professora titular emérita da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

O termo pós-humano, segundo observação de Jair Ferreira dos Santos (2002), hibernou na academia, sendo preterido na mídia e no mundo editorial pelo irmão gêmeo pós-modernismo. Segundo o autor, renasceu com mais força nos anos 1990, para interpretar “desenvolvimentos tecnocientíficos que, da microeletrônica e da cibercultura às neurociências e às biotecnologias, estavam causando grande impacto na sociedade”. Na verdade, a radicalidade do prefixo “pós” faz parte de uma inquietação que se manifesta hoje hiperbolicamente: a imagem do homem fugindo de si mesmo.

Nem cá, nem lá

Segundo Boaventura de Sousa Santos, em seu livro *A crítica da razão indolente* (2009), o momento atual é de transição no que toca ao que foi qualificado como projeto moderno e a tão falada pós-modernidade que se seguiu. Em seu livro *Pela mão de Alice* (1995), o autor descrevia o projeto moderno, relatando o insucesso causado pelo desequilíbrio que se instalou entre o eixo da regulação (Estado, mercado e comunidade) e o eixo da emancipação, constituído pelos indivíduos que deveriam produzir, com autonomia, arte, ciência e ética, tendo assegurados seus direitos de cidadão em virtude de uma justa distribuição de riquezas.

O surgimento dos movimentos sociais das minorias, nos anos 1980, é claro sintoma do contingente de indivíduos deixados à margem da realização desse plano. Torna-se claro que uma das causas do fracasso foi o crescimento da importância atribuída ao sistema econômico financeiro em tempos de capitalismo globalizado. A linguagem publicitária foi largamente usada em crescentes áreas do saber, constituindo o tão falado *marketing* cultural, que

vem servindo para criar identidades não mais pautadas por “ideais” e “verdades”, mas pela crescente sedução dos inúmeros nichos de estilo que passam a ser divulgados pela mídia. Esta, por sua vez, interfere na linha de produção editorial e, portanto, determina forte vínculo entre os dois campos com tendências às quais faremos referência em seguida.

Na evolução do desempenho jornalístico, o setor industrial cresce em importância, como ficou claro em um congresso realizado em São Paulo (2008), conforme esta declaração da Associação Nacional de Jornais: “Temos que continuar empenhados em ampliar o público leitor, aumentar a nossa fatia do bolo publicitário e fazer da operação jornalística *on-line* um negócio sustentável. Só assim, com a independência financeira, a imprensa pode ser livre e pluralista”.¹ A autonomia na produção da notícia pode ser entendida, assim, como dependência da regulação empresarial e da estratégia publicitária. Pedro Amorim (2008) faz comentários graves à exploração pela grande imprensa, ciosa de suas vendas e audiências, da manipulação sensacionalista da opinião pública.

É a partir do momento em que o consumo se torna elemento estruturante da organização do mundo que as discussões sobre os limites das estratégias corporativistas do mercado sobre a cultura devem crescer, uma vez que a qualidade e a possibilidade de acesso às mercadorias e bens diferem, de forma visível, de um país para o outro, criando o que Baudrillard (1990) chamou de “desorbitados”, ou seja, aqueles que não participam de nenhum vínculo com o sistema de produção. Mas, como uma coisa puxa outra, o

1 “Congresso em São Paulo discute futuro dos jornais no país”. *Folha de S. Paulo*, 17 ago. 2008, p. A8.

Produto Nacional Bruto (PNB) deu um jeito de incluir no seu cálculo os desempregados e aqueles que, segundo Bauman (2007, 22), constituem o tipo do trabalhador pós-moderno: pluriaptos e sem contrato. Para o autor, um dos grandes achados do espírito do capitalismo é a preferência por empregados flutuantes, desapegados, flexíveis e sem ataduras, em última instância, descartáveis.

Um passo atrás: a crise do sujeito e da narração

A crise da representação e do sujeito foi um dos marcos da inauguração do chamado momento pós-moderno, que entre nós começou a ser discutido em meados dos anos 1980. Qual seria o lugar do narrador no romance contemporâneo, quando, paradoxalmente, desconfia-se da narrativa?

Passada a fase áurea da narração, a idade burguesa (sobretudo nos finais do século XIX), quando o realismo sugeria o real na sua simples existência e o sujeito como agente reproduzidor, a crença na representação começa a ser posta em debate. Entramos na crise do romance tradicional, passível de ser comparada à cena italiana do teatro burguês e sua técnica de ilusão, em que cabia ao narrador levantar a cortina e ao leitor, participar da ação como se estivesse presente. No espectro dessa reflexão, a consciência da representação era considerada tabu.

Denunciado o caráter ilusório da coisa representada, essa proibição perde também sua razão de existir. A nova reflexão é “uma tomada de posição contra a mentira da representação” (Adorno: 1984, 41), enquanto em Flaubert, como ainda assinala Adorno, era sobretudo uma tomada de posição em relação aos

personagens do romance, embora já houvesse uma consciência da escritura como artesanato e ela não fosse meramente instrumental.

Barthes (1971, 77) chama a atenção para o fato de o trabalho artesanal da escritura de Flaubert ter configurado o início de um segundo tempo escritural, sem ingenuidades, ciente do peso das palavras. A arte flaubertiana já mostrava “sua máscara com o dedo”. Daí em diante, o embate com os signos determinou uma verdadeira proliferação de movimentos, uma aceleração nas mudanças dos projetos estéticos, indiciando a crise do poder das palavras de dizerem o mundo e, simultaneamente, constituindo uma busca utópica da linguagem. Sucedem-se posturas artesanais, revolucionárias, textos transpassados de oralidade ou construídos de silêncios. Nasce o trágico da escritura no embate com os signos, em esforços de retirar-lhes o peso de uma história e imprimir-lhes a força de um novo tempo.

A tragicidade da arte frequenta as perguntas sobre seu destino. Arte utópica, transestética, arte ascética ou intervencionista. Representação, antirrepresentação e encenação. É neste quadro que continuará a se efetuar o desenvolvimento da literatura contemporânea, sob o impacto do desenvolvimento da cultura visual, que também influencia o suporte papel do discurso jornalístico.

Na confluência da literatura com o jornalismo, cujo encontro mais famoso se deu devido ao acolhimento dos escritores do final do século XIX pelo folhetim, devemos abrir um parêntese para o New Journalism. Segundo Marcelo Bulhões,

qualquer retrospectiva histórica que trate das relações entre jornalismo e literatura deve reservar pelo menos um capítulo ao New Journalism, a principal tendência que nos Estados Unidos

afrontou os limites convencionais do fazer jornalístico. Não foi exatamente um movimento. Foi mais uma atitude que surgiu em reportagens especiais publicadas na *Esquire* e no *Herald Tribune*, por gente como Jimmy Breslin, Tom Wolfe e Gay Talese, até atingir a configuração de grandes narrativas com feição de romance, nas obras de Truman Capote e Norman Mailer (2007, 145).

Transestética ou estetização do cotidiano

“Quis mudar tudo
mudei tudo
agora pós-tudo
ex-tudo
mudo”.

Augusto de Campos

A epígrafe ilustra a passagem da mudança revolucionária moderna à mudez, como signo do esvaziamento simbólico do contemporâneo, ou da pós-modernidade, caso preferam, quando o trem da história, que apontava para um destino único, tomou caminhos surpreendentes, misturou os tempos e saiu dos trilhos (Villaça & Salgado: 1989, 6-8). Algumas tendências, apontadas por Villaça (1996) para a década de 1980 e desenvolvidas no início dos 1990, seriam sublinhadas no momento atual, como a crise do sujeito forte da narração, a estética do simulacro como verdadeira guerra de códigos, estratégias minimalistas e fragmentárias e o desenvolvimento de uma troca fecunda da literatura com outras ciências humanas.

Se as vanguardas históricas propuseram a ultrapassagem dos limites institucionais da estética em direção a uma visão metafísica ou histórico-política da obra, que unificasse vida e arte, para as neovanguardas, se assim podemos chamá-las, o impacto é, sobretudo, tecnológico, no sentido assinalado por Benjamin (1987) no seu ensaio sobre a arte na época de sua reprodutibilidade técnica. Tal dado também tem que ser considerado como fundamental na perda da aura do texto literário e sua aproximação de produções em suportes com maior visibilidade.

Com a entrada na época pós-industrial, fala-se em desurbanização, e o espaço urbano perde sua importância geopolítica em proveito dos deslocamentos rápidos, dos remanejamentos funcionais da produção e da geração de serviços. A época é de convite à visibilidade, e a conduta utilitária transforma-se em princípio ético.

Algumas tendências vão marcar a produção brasileira diante dos imperativos da indústria cultural, tendências estas discutidas veementemente por escritores que apontam a influência jornalística no romance-reportagem, na inflação do documentário e na sedução dos livros de autoajuda, que parecem vir ao encontro da necessidade individual de ajustar-se à complexidade das escolhas a serem feitas. Giddens (2002, 15) acredita que a autorreflexibilidade dos indivíduos seja possível, mas a ênfase jornalística está em reportar milagres, realizados pelo constante apelo a conselhos de especialistas, bem como a livros com receituários de sucesso que utilizam estratégias imagéticas do antes e depois para seduzir o público.

As transformações que sofre a literatura, segundo Luiz Ruffato (2009), estão ligadas a mudanças sociais, políticas e filosóficas do mundo. A prosa fragmentária é fruto do sujeito cindido;

a indeterminação é compartilhada com a física quântica; a verdade é uma hipótese em meio a outras e o personagem, uma construção em crise. Pelo lado do jornalismo, tais discussões frequentam as páginas dos cadernos culturais, sobretudo, acompanhando o espírito da multiplicidade e contrapondo ideias que exaltam ou criticam a globalização, que apoiam o caos com criatividade e que acusam a inexistência do pensamento no momento atual.

Num momento de crise da representação, o escrever a figuração do sujeito e do objeto oscila incessantemente entre o estímulo de criar, inventar, construir, e o vazio, a impotência, provenientes da exacerbação crítica de tipo niilista, de um saudosismo de tipo conservador, e ainda um trânsito na indiferenciação, trazida por uma visão transestética, alimentada pela crescente dominância da bomba informática do paradigma comunicacional (Virilio: 1999), cuja linguagem publicitária se dissemina progressivamente, com a forte presença do escritor/jornalista, como aponta Cristiane Costa, em *Pena de aluguel* (2005).

Encontros, desencontros e questões

“Quando você compra um jornal, teoricamente [...] vai obter ali um noticiário razoavelmente isento e, nas páginas de opinião, fica aquilo que o dono quer. No Brasil, houve uma inversão completa. Hoje, tem opinião na parte informativa, até no horóscopo e na previsão do tempo”.

Paulo Henrique Amorim

O momento atual, na sua transição paradigmática para um tempo líquido indeterminado, é focado a partir de numerosos

pontos de vista, que ora elogiam certa capacidade generalizada de mixagem e hibridação, ora criticam a indefinição resultante. O lugar do impresso em meio à cultura multimidiática sofre pressões que, segundo autores como Fábio Lucas, Jair Ferreira dos Santos e Alberto Dinis, entre outros, prejudica a importância da informação jornalística e a investigação séria que referenciava as demais mídias. A ficcionalização das notícias e reportagens desperta um desabafo de Arnaldo Jabor (2008), em crônica que bem expressa a ambiguidade da nova função informativa, quando qualifica o Caso Isabella como a “dor da falta de sentido”.

Evidentemente, neste período em que a velocidade é a tônica e o “agora” é o tempo da sociedade telepresença, onde uma imagem vale mil palavras, o convite à visibilidade e a conduta utilitária transformam-se em princípios éticos que influenciam tanto o sensacionalismo jornalístico, quanto a multiplicação crescente da literatura que se inspira em suportes e discursos provenientes da televisão e da internet, inserindo em seus textos fragmentos de outros suportes: roteiros, e-mails, estéticas, numa linguagem ora criativa, ora de espúria intersemiose.

A convergência entre literatura e jornalismo é apontada por vários autores e o padrão de qualidade de ambos os campos é posto em questão. Marcelo Bulhões traça uma história dos gêneros, sublinhando o fato de que é bem mais antiga a evolução do gênero literário, que, com o passar do tempo, foi se tornando sempre mais flexível, se pensarmos, sobretudo, num modelo greco-latino retomado posteriormente em outras épocas, sem grandes ênfases. O autor afirma que a questão do gênero jornalístico só aparece no século XVIII, com a distinção entre *news* (notícias) e *comments* (comentários), e somente no século XX tal separação seria imple-

mentada. A separação entre o jornalismo informativo (notícia, nota, entrevista, reportagem) e o opinativo (comentário, artigo, coluna, editorial, resenha) se deu por razões práticas e mercadológicas, facilitando a paginação do jornal. Sumariando, enquanto a trajetória histórica da literatura tornou-se menos normativa, no jornalismo houve a manutenção de maior estabilidade para facilitar o acesso diário da informação.

O desenvolvimento do romance, sobretudo a partir do século XIX, sofreu atração pela concretude da vida social, demonstrando afinidade com o trabalho jornalístico, apesar de outras vertentes, ligadas ao romance de terror e o fenômeno do romance de folhetim. A literatura naturalista e realista, por sua vez, diminuindo a importância dada à imaginação e aumentando o interesse pela pesquisa do social, criou inúmeras práticas, que foram colocadas à disposição da narrativa jornalística, o que se via claramente na elaboração das reportagens que surgiram na história do jornalismo no século XIX. No Brasil, Euclides da Cunha, no *Estado de S. Paulo*, relatando a Guerra dos Canudos, é um bom exemplo. A atração entre os gêneros é patente em designações mais recentes, como romance-reportagem, livro-reportagem, gêneros de tipo híbrido. O exercício da crônica, notadamente, desenvolve sempre mais uma liberdade própria do lúdico da literatura.

Variedade e qualidade

Os pontos de vista nada têm de unânimes e alternam-se as opiniões sobre a desfronzeirização dos gêneros e as mútuas influências entre a linguagem virtual dos espaços da internet e os textos

impressos. O prestígio da mídia digital é expresso na frequente passagem à cultura impressa e também à linguagem cinematográfica. Como exemplo, podemos citar a blogueira Clarah Averbuck (2002), cuja obra inspirou o roteiro do filme *Nome próprio*,² ou o sucesso alcançado na mídia impressa por João Paulo Cuenca (2003), lançado em blogs. Tudo indica que a discussão moderno/pós-moderno, apesar de sob muitos aspectos extenuada, prossegue com novos materiais.

A antenada professora da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro e coordenadora do Programa Avançado de Cultura Contemporânea (PACC-UFRJ), Heloisa Buarque de Hollanda, lançou uma antologia digital, afirma seu enfado pelas classificações e critica qualquer voga de nostalgia pela perda da virgindade do narrador. Para a autora tudo é poesia, e as publicações dos sites e blogs impactam o texto literário por provocar uma atenção múltipla, mobilizando a relação entre autor e leitor (Conde: 2009, 1).

Por sua vez, a professora paulista, colaboradora da *Folha de S. Paulo*, Leyla Perrone-Moisés (1998), proclama enfaticamente que a luta não se trava mais entre tipos de cultura, mas entre a cultura e a descultura pura e simples. Para a autora, a cultura de massa tornou-se industrial em escala planetária, fornecendo produtos de baixa qualidade estética, que ela mesma produz e satisfaz. A globalização, falsa universalização do mundo pela economia, acaba por indiferenciar os repertórios pelos meios de comunicação, na busca de uma universalidade que assume um ar superficial. Continuando

2 *Nome próprio*. Direção de Murilo Salles, com Leandra Leal, baseado na obra de Clarah Averbuck. Gênero: drama. Lançamento: 18 de julho de 2008.

o confronto entre as duas autoras, Heloisa não vê oposições graves entre o suporte da internet e crê que existam hoje práticas literárias em verso, prosa, quadrinhos, grafismos, raps e na interação de várias mídias (Vianna, 2007).

São preciosas as provocações de Fábio Lucas sobre a ameaça de entropia que paira sobre a produção do sentido contemporâneo: “ao longo dessa semiologia do não verbal, chegaremos ao núcleo da entropia, o produto sem pé nem cabeça” (2001, 9).

Jair Ferreira dos Santos, escritor e ensaísta, com seu texto crítico nada acadêmico, incita-nos a pensar sobre o caráter de entretenimento da arte contemporânea e sua forte vocação imagética: “entramos na Era da Imagem e numa nova ordem comunicacional e expressiva. Prevê-se a contração e, por fim, a implosão da Galáxia de Gutenberg sob o império das novas mídias” (2002, 141).

Referências

- ADORNO, Theodor W. “La situation du narrateur dans le romain contemporain”. In: _____. *Notes sur la littérature*. Paris: Flammarion, 1984.
- AMORIM, Pedro. “Apresentação”. *Comunicação & Política: pela Integração Latino-americana*, v. 26, n° 1. Rio de Janeiro: Centro Brasileiro de Estudos Latino-Americanos (Cebela), jan.-abr. 2008.
- AVERBUCK, Clarah. *Máquina de pinball*. São Paulo: Conrad, 2002.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1971.
- BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos*. São Paulo: Papyrus, 1990.
- BAUMAN, Zigmunt. *Vida de consumo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne-Marie Gagnebin. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BULHÕES, Marcelo Magalhães. *Jornalismo e literatura em convergência*. São Paulo: Ática, 2007.
- CONDE, Miguel. “Aos 70 anos, Heloisa Buarque de Hollanda lança antologia digital, prepara biografia e foge dos chatos”. *O Globo*, 11 ago. 2009, p. 1. Segundo Caderno.

- COSTA, Cristiane. *Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil 1904-2004*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CUENCA, João Paulo. *Corpo presente*. São Paulo: Planeta, 2003.
- GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- JABOR, Arnaldo. “Caso Isabella: a dor da falta de sentido”. *O Globo*, 22 abr. 2008, p. 10. Segundo Caderno.
- LUCAS, Fábio. *Literatura e comunicação na era da eletrônica*. São Paulo: Cortez, 2001.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- RUFFATO, Luiz. *Folha de S. Paulo*, 9 set. 2009, p. E1. Ilustrada.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. 7ª ed. São Paulo: Cortez, 2009.
- _____. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 1995.
- SANTOS, Jair Ferreira dos. *Breve, o pós-humano: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves; Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2002.
- VIANNA, Luiz Fernando. “Mostra avalia literatura produzida na internet”. *Folha de S. Paulo*, 8 set. 2007, p. E4. Ilustrada.
- VILLAÇA, Nízia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito & ficção*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

VILLAÇA, Nízia & SALGADO, Márcio. “Nos trilhos da ficção”. *Jornal do Brasil*, 2 set. 1989, pp. 6-8. Caderno Ideias. Prêmio Ideias Lufthansa de Ensaio 1989.

VIRILIO, Paul. *A bomba informática*. Tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

Max Martins: quando a escrita faz-se do (bio)gráfico entre verbos e farpas

Paulo Nunes*

Para Josse Fares, que fez Max sair do papel.

“Pomos poemas sumos
hauri de ti
letal
frutí-
fera”.

Max Martins

Se fosse possível apontar o rol de maestria entre os poetas deste Brasil que se vê à margem do eixo Centro-Sul, um deveria ser priorizado, encabeçando a lista, por necessidade de primor: Max Martins, “um dos maiores e mais secretos poetas brasileiros” (Cabrita, 2002). O poeta integrou geração profícua de uma Amazônia equatorial e intelectualizante, formada por nomes de peso: Benedito Nunes, Haroldo Maranhão e Mário Faustino (para citar apenas três). Max, que entregou seu corpo à terra em 2009, deixou uma obra numericamente nem tão extensa, mas que o inscreve como um dos mestres da literatura brasileira contemporânea.¹

* Professor da Universidade da Amazônia, em Belém (PA).

1 Obra de Max Martins: *O estranho* (1952), *Anti-retrato* (1960), *H'Era* (1971), *O ovo filosófico* (1975), *O risco subscrito* (1980), *A fala entre parêntesis* (1982), *Caminho de Marahu* (1983), *60/35* (1986), *Para ter onde ir* (1992), *Marahu poemas* (1991), *O cadafalso* (2002), *Não para consolar e outros poemas* (1992), *Poemas reunidos: 1952 a 2001* (2001), *Diários de Max Martins* (2007), *Max Martins no lugar do sangue* (2013).

O apelo biográfico de sua escrita, aqui ressaltada em recortes, é uma possibilidade, não como em Manuel Bandeira, por exemplo, que em grande parte poetizou sua biografia. Há no entanto que se lembrar Emil Staiger, que, em *Conceitos fundamentais da poética*, ao se referir a Goethe, afirma:

É o ensejo [da existência transformar-se em música] que levou Goethe a chamar todo trecho automaticamente lírico de uma poesia de momento. Tal ensejo está relacionado com a história da vida. Deixa-se fundamentar biográfica, psicológica, sociológica, histórica e biologicamente. Goethe em “Poesia e verdade” explicita a partir do contexto biográfico o ensejo de muitas de suas poesias (1993, 48).

Tomemos, assim, emprestado a “poesia de momento”, o “apelo biográfico” para tornar existência em “música” lírica e falar de uma poesia marcada por traços biográficos: a de Max Martins; ele que nasceu sob o signo da letra M, que carrega como um sinal na palma das mãos. Foi ele próprio quem, certa vez, enfatizou: “O M é o nosso primeiro pretexto, e isso eu levo muito a sério”. Por isso talvez tenha grafado contra a solidão:

Pela solidão contra a solidão
te escrevo
e já não és
minha

Indecisa frase
Indecifrável.

(Martins: 2001, 38)

Sim, é este o poeta, “aquele um” nascido num casarão português de inúmeras janelas, situado na antiga Rua 22 de Junho (hoje Alcindo Cacela), próxima ao Museu Goeldi, centenária instituição de pesquisas do Norte do Brasil. Cronos, deus do tempo, que não relaxa nem cochila, registrava em seu calendário o dia 20 de junho de 1926, momento em que as fogueiras de São João dialogavam com alguns folguedos populares: pássaros juninos e bois-bumbás. Eram dias de Santa Maria de Belém do Grão-Pará, cidade das águas, portal-leste de entrada da Amazônia brasileira.

Jovem, Max Martins insere-se em uma geração de formação intelectual ao mesmo tempo amazônica e universal, da qual fazem parte os já citados Benedito Nunes, Haroldo Maranhão e Mário Faustino, além de Jurandir Bezerra, Alonso Rocha, Cauby Cruz, Paulo Plínio Baker de Abreu, entre outros. O grupo era capitaneado intelectualmente pelo mestre Francisco Paulo Mendes, catedrático da Escola Normal do Pará. Certa hora, no simulacro de academia de letras que ele e seus contemporâneos criaram, Max Martins, irreverentemente, descabela-se e, num rompante, brada: “Morte à academia!” Estava batizado o magro, máximo poeta, que viria anos mais tarde a se transformar numa espécie de escritor-paradigma² para os que, no Pará, desejam criar versos.

Se alguém disse, nosso fabulário antológico eternizou, que

2 Salvo engano, o Pará vive seus ciclos de criação poética sob a orientação de escritores-paradigma: Bruno de Menezes, o criador de nosso Modernismo, até a década de 1960; Max Martins, de 1960 aos anos 2000; Paes Loureiro, da década de 1970 até os dias de hoje. Não devemos esquecer Ruy Barata, que, abalroado pelo golpe de 1964, “foi convidado” a abandonar a cadeira da UFPA e destilou sua influência maior no campo da composição popular. A ideia de uma constelação de influências não se dá logicamente de modo rígido e arbitrário, ela depende da atuação de cada um dos intelectuais em um dado momento da vida literária paraense.

“a poesia é a infância reencontrada”, (re)visitada, é também preciso lembrar que o lírico, segundo nos ensinou Emil Staiger, é o gênero literário do *re-cordis*, da “volta ao coração” do “deus-criador” e do leitor (por que não?), que o recria pela leitura. Em *H’Era*, livro de 1971, a velha casa, bacia matriarcal suspensa à moda das ruínas de antigas “fazendas justapostas no ar”, é revisitada pelo nosso poeta com a graça de Mnemosyne, deusa da memória, que, sob a batuta do ritmo drummondiano (Carlos Drummond de Andrade, o mais universal do poetas mineiros, é influência confessa do início de carreira de Max Martins), descerra as cortinas, em transbordamento significativo que se reequilibra numa linguagem que se insinua – ó hibridismo! – entre o narrativo e o lírico:

Esta casa é uma ruína,
Quase terreno baldio:
Coração de minha mãe
– esta terra de ninguém,
está cheio e está vazio.
Esta casa vem abaixo,
Está prestes a cair.
Esta casa foi à lua,
Esta casa foi um tronco,
Foi navio
Com seu mar encapelado
Em bandeiras em abril
(minha mãe na capitânia,
na janela minha irmã).
Tantos anos se passaram,
Tantos sonhos se esgotaram;
Minha mãe nos sustentava,
Nos amava e costurava

Nossa vida à sua alma,
Com a roupa que vestia.
Esta casa é uma ruína
que dá pena a seus vizinhos.
Sobem ervas nas paredes
Desta casa-soledade
Encolhida pela vida
Que dentro dela cresceu

.....

Nesta casa ainda ressoa
O cigarro de meu pai
(seu cigarro era uma brasa
nessa noite que o escondeu
dos seus filhos tropeçados
nesta vida que os comeu).

Esta casa vai cair!
Veio abaixo nossa vida,
Veio a chuva, foi-se o sol;
A lama sobe a escada,
Às paredes sobe o limo:
Esta casa enlouqueceu!

Nossa mãe se ressequiu.
Sua vida é esta máquina
Que de surda enrouqueceu
(único sinal de vida
que a escada não desceu).
Mas é forte esta sua lida,
Sua máquina que não para
Nos cose e nos trabalha.

(Martins: 2001, 89)

Ler Max Martins é lembrar, verso a verso, que

literatura é linguagem que “coloca em primeiro plano” a própria linguagem: torna-a estranha, atira-a em você – “Veja! Sou a linguagem!” –, assim você não pode se esquecer de que está lidando com a linguagem configurada de modos estranhos. Em particular, a poesia organiza o plano sonoro da linguagem para torná-lo algo com que temos de ajustar contas (Culler: 1999, 35).

A linguagem, na poética de nosso autor, é instituída com sua prioridade de linguagem. Daí é que a metalinguagem não raramente habita as páginas da poética maxmartiniana:

escrevo duro
 escrevo escuro
 e neste muro
 o que procuro
 furo

Max, no espelho retrovisor do passado, percebe o reflexo-fantasmático de sua mãe, modelo de coser e por isso, talvez, ele travista-se num tecelão de palavras (homem formado, não esqueceu as lições de sua primeira professora, dona Mimi Maia, e a letra M o assalta de novo). Ele as fia, palavras, ó palavras!, e, unindo misangas, pontos e pespontos, recria nosso alfabeto, quando traz a ele um sotaque de singularidades. E neste alfabeto o “sabor/saber” de Roland Barthes se concretiza, ao mesmo tempo que se embebeda de estesias que evoluem de seus textos, muitos deles, diga-se de passagem, datilografados na máquina do Banco do Pará, onde o poeta então era empregado.

Mesmo parecendo estúrdio (afinal, ao mesmo tempo sua criação expõe-se corpo erótico e des-velação divinal), a escrita maxiana veste um halo de sagrado, por vezes de epifânico, apontando para algo que se aproximaria da a/enunciação, no melhor estilo bíblico: “No princípio existia o Verbo; o Verbo estava em Deus; e o Verbo era Deus. No princípio Ele estava em Deus. Por Ele é que tudo começou a existir” (Evangelho segundo S. João 1,1-18).

Se o cosmo organizador do caos, o do Evangelho de João, foi criado pelo sopro do verbo divino, também a poesia, de uma fiação de palavras ensoadas, se faz do entretecer de Max Martins: o “*homo ludens*” da literatura brasileira produzido ao Norte. Palavra lavrada no eito do papel, germinada, como dizia João Cabral de Melo Neto, “nas águas salgadas do poeta”. A poesia de Max Martins é artesanaria (e isso, verá o leitor, não é demagogia do ensaísmo), é também jogo amoroso. Trata-se do amor oriundo do poema “No princípio era o verbo”, de risco subscrito, recriação, reinvenção do bíblico discurso:

E o verbo se fez carne
escrita
se precipita
esfinge fácil
dedilhável
frui
rui
e se desfaz
escorre o seu discurso...

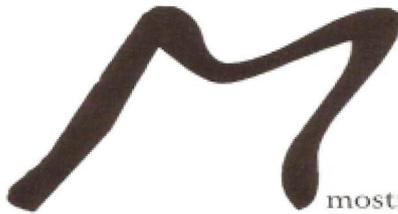
Eros, portanto, enamora-se da estética de Max Martins, inseminando-a. E o poeta não se faz de rogado e nos fornece argu-

mentos para penetrarmos na eroticidade de sua literatura performática, quando explica em debate com seus leitores, em 1998:

De início, tudo é erótico. O erotismo é mais forte que a fome. É do erotismo que estamos aqui, nascidos do prazer. Na literatura também é assim. As palavras procuram se tocar, namorar, elas se abraçam, tudo proporcionado pela gramática do poema.

Poesia é, pois, o velar/des-velar, a cena, o ato, como o leitor constatará a seguir:

Despe a poesia a sua calcinha
despe-diz
os seus pentelhos



mostra
a ostra
(como se faz)

a pérola

“A luta/labuta com o verbo, por vezes, filha da agonia, é labiríntica, como o percorrer de Teseu” (Fares: 2000, 79). O elaborar é, ao mesmo tempo, causa e consequência, como realça o texto:

Palavras para o céu
aparecem no meio do mato
Noto (anoto) palavras
para proteger-me.

O poeta toma nota como que para compensar a ausência, o silêncio, isto é, lacunas preenchidas com linguagens. E após o embate, o corpo a corpo com o verbo, surge, numa réstia de luz, espaço aberto para a travessia. *Fiat lux!* Cosmogonia:

Pois que há uma canção em ti
submarina

uma promessa de água e soma
um som premissa
Eu
Eros
Quero
te dizer, disseminar, minar-te: minha arte.

(Martins: 2001, 59)

A canção é submarina, e o risco faz-se subscrito. A água é elemento primordial na poética de Max Martins. E no dizer da professora Josse Fares, em artigo³ publicado na revista *Asas da Palavra*:

Porque ela, a água, é matriz uterina, líquido amniótico, presente na origem da vida, sobretudo na Amazônia (certa vez, pergun-

3 Esse artigo serviu também de “base ilimitada” para o roteiro do documentário *Fazer como os pássaros, cantar e voar*, de Josse Fares e Paulo Nunes, com direção de Abdias Pinheiro, Projeto Memórias, Casa da Memória (Unama, 2000).

tado por um leitor sobre o motivo de não escrever literatura regional, ele respondeu: “*Eu não escrevo a Amazônia; a Amazônia é que me escreve!*”), região marcada pela força das águas, celestiais ou ctonicas, a sinalizar os caminhos de Marahu. Marahu – do tupi, *fruto a sorver* – a Pasárgada do poeta. “Marahu” (2000, 78).

E é na simulação dessas águas que o poeta pesca a praia para onde nadar:

Não
é a ilha

Não
é a praia

E o mar
(de nos fazermos ao)
é só um nome
sem

a outra margem.

(Martins: 2001, 113)

Ou ainda:

A praia
A tarde se desdiz
te diz
se estende
e te dissolve.

(Martins: 2001, 87)

Marahu, referente-refúgio na Ilha do Mosqueiro, Belém, Pará, transmuta-se na insularidade do *locus* (ameno?) ou no “deslimite” a apontar para diversas facetas de criação, a apolínea criação de Max Martins, nosso magro/magno poeta. Ele, que cria versos, advindos do fosso da linguagem, livre linguagem filha das liberdades do Modernismoseculovinteano. Como apontará oportunamente, diga-se, Élide Lima, em seu *Cartas ao Max*, a “fabricação do inesperado”:

Max não procura apoio no metro, nem sequer na margem esquerda da página, o que fazia contorno, borra. Na página, quebras de linha, espaços em branco, vazios nos lançam na experiência poética, recriam a experiência poética: a fabricação do inesperado (2013, 150).

A expressão “fabricação do inesperado” dá o tom da sensaboria que o leitor vive quando se defronta com a arte de Max Martins:

**Ode de Anaiz Arcanjo de Laarcen
ao seu poeta**

mete!

(Martins: 2001, 97)

É evidente o entrelaçamento de linguagens e estilos (afinal, há algo de concretista na ode acima), o que faz lembrar uma afirmativa de Lenilde Pinheiro, em dissertação de mestrado que estuda Max Martins na tradição da modernidade ocidental de fazer literatura:

A poesia intertextual – lugar de confluência de signos linguísticos, letras, sonoridade e visualidade – forma uma escritura que tenta dar sentido à simultaneidade de signos, símbolos que, próximos aos caos da pós-modernidade, é reinventada pelos diagramas da linguagem poético-visual (2011, 81).

Eis que se desnuda, a partir da capa de suas páginas, este Max Martins, poeta lúcido, lúdico, que deixou uma obra significativa que ainda tem muito para ser escavada, afinal a família do poeta doou à Universidade Federal do Pará, e seus órgãos de preservação da memória, todo o seu acervo. Daí é que, hora de cerrar as portas, reinsiro aqui a seta, fato, falo, que a palavra faz singrar até as vistas da palavra:

Se te moves
Seta semovente
Vives
Se me moves
Sêmen comovente
Morres.

(Martins: 2001, 82)

Referências

- A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulinas, 1992.
- CABRITA, António. “Dosier Amazónica”, v. 1. *Construções Portuárias*. Porto: Cooperativa de Trabalhos Gráficos, 2002.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. 2ª ed. São Paulo: Beca, 1999.
- FARES, Josse. “Entre eros e o verbo: Max Martins”. *Asas da Palavra – Revista da Graduação em Letras da Universidade da Amazônia*. Belém: Unama, nº 11, 2000.
- LIMA, Élide. *Cartas ao Max: limiar afetivo da obra de Max Martins*. São Paulo: Invisíveis Produções, 2013.
- MARTINS, Max. *Poemas reunidos: 1952-2001*. Belém: EdUFPA, 2001.
- NUNES, Benedito. “Mestre aprendiz”. In: MARTINS, Max. *Poemas reunidos: 1952- 2001*. Belém: EdUFPA, 2001.
- PINHEIRO, Lenilde Andrade. *Max Martins e a modernidade: uma poética (de tradução) da tradição ocidental*. Dissertação de mestrado em Comunicação, Linguagem e Cultura. Universidade da Amazônia, Belém, 2011.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Galeão Celeste. 2ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1992.

Um personagem só ou a resposta, por parrésia, que meu corpo sonhou para a voz de Paula: uma leitura ensaística do conto “O ventre seco”, de Raduan Nassar

Rodrigo Ségges Ferreira Barros*

1. A chegada em si mesma

Qual pode ser o espaço de uma conversa em que se relega a voz de um dos atores elementares a qualquer ato comunicativo ao silêncio, ou a uma simples reprodução esporádica e fragmentária de discurso do outro? Existiria mesmo ato comunicativo quando só há enunciador? Existir, excluindo toda inocência de tal questionamento, com certeza, existe. Afinal de contas, comunicação é qualquer fenômeno de uso de linguagem em que se abarca, em princípio, a produção de sentidos por meio da mensagem. Mas, aqui, a discussão é outra. A discussão aqui se alastra sobre o que pode ser entendido como delírio da língua humana. É uma espécie de língua instaurada no interior da língua. Com isso, a linguagem inteira tende para um limite do “agramatical”, um limite em que, a nós, só resta uma via: comunicarmo-nos com o fora. Nesse espaço de fora da linguagem, então, só caberia eu, leitor privilegiado no embate de análise do que o enunciador criado por Raduan para “O ventre seco” vai esburacar na linguagem?

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

A resposta fica adiada mais uma vez. Quero mesmo saber se poderíamos chamar de conversa qualquer ato comunicativo em que o enunciatário fosse apenas um espectro virtual para o que o enunciador emite ao direcionar nominativamente cada palavra de sua mensagem.

Parecem estranhos todos esses questionamentos acerca de um tema tão corriqueiro. Mais que corriqueiro, acredito que nenhuma pessoa em posse normal de suas faculdades mentais tenha experienciado, em algum momento de sua vida, uma conversa em que só estivesse presente um ente humano da realização comunicativa. É preciso considerar, por outro lado, os casos em que falamos com nós mesmos. Não é disso que estou falando. Falo da conversa, falo da vontade de dizer ao outro. Paradoxal, não? Como dados da língua poderiam se organizar em mensagem se faltaria o limite impositivo da força interlocucionária do discurso? Não há como existir força em falar a um outro, caso, em sua realização material por meio de símbolos, esse outro seja apenas um silêncio, apenas um nome a quem se direciona tais palavras. Seria exatamente essa “noz” paradoxal que daria título a um dos contos de *Menina a caminho*, de Raduan Nassar?

O conto em questão recebe o título “O ventre seco”. Desde as três primeiras palavras dessa produção narrativa, a voz enunciativa se posiciona frontalmente, na diegese discursiva, em relação à sua possível interlocutora. Ele chega a definir o ato comunicativo que ganha formato literário do conto como um discurso materializado pela modalidade falada da língua: o dizer! É esse ato o responsável em ritualizar, no conto, o verossímil narrativo muito conhecido na tradição ocidental: a história contada. Sou forçado a chamar de narrativa um texto que, na verdade, é apenas a fala de um personagem,

de um enunciador. Se me preocupasse com a divisão aristotélica dos gêneros poéticos, não teria medo algum em classificar “O ventre seco” como texto dramático. É o discurso direto em sua constituição enunciativa o cerne capaz de dar ao texto, como um todo, características bem comuns à narração. O silenciar da personagem Paula, a falta de explicitação de um motivo para tantas acusações e a introdução de um pequeno relato dentro da fala fazem com que o texto mantenha a intriga num sistema discursivo não mais pertencente a um passado. É um sistema em fundação. O expediente semântico e pragmático é dado ao leitor no mesmo momento em que é dado a Paula. Por isso, todo aspecto semiótico do texto fica sob a função de fazer representar a realidade que se encena, seja, de fato, pelo como reage Paula, seja como recebemos cada palavra, imaginando mil e uma hipóteses para esse homem agir desse modo. Em virtude disso, o conto vai estar repleto de verbos e itens adverbiais capazes de expressar o tempo presente, tempo de enunciação. É o tempo *in posse*, uma espécie de modo nominal do fazer discursivo. Pela *poiesis*, o factício, invocado pelo narrador ao longo do discurso, vai se construindo, vai tomando formato, não mais na materialidade da língua, do sistêmico – semiótico – da língua, mas nos efeitos psicomecânicos causados pela linguagem em cada leitor. Essa é a ilusão referencial que nos fica! O conto, à medida que é lido, é capaz de apagar todos os rastros do enunciado. Por outro lado, como a construção de tempo fica repousada na materialidade gráfica da modalidade escrita do discurso, a imagem-tempo presente ganha aspectos do tempo *in esse*, o tempo perfectivo, tempo comum ao relato. Sem muita firula, só se diz tempo narrativo porque o texto está, na tradição literária dos contos contemporâneos brasileiros, numa suposta coletânea de contos. Esperamos, então,

ao ler, ao colocar em movimento o discurso do conto, ao darmos voz física, material, ao enunciador que fala a Paula, que a trajetória desse tempo potencial – o *in posse* – já tenha sido, de certa forma, transformada em efetivo – tempo *in esse* –, uma vez que os dois principais elementos discursivos não estão presentes: nem Paula, nem o amante dela, no caso, o enunciador do texto. Está, nessa trajetória, a razão pela qual insisto em falar em narrativas e, algumas vezes, chamar esse enunciador de “narrador personagem”. Em virtude disto, posso declarar: a linguagem narrativa está engatilhada de tal forma que sou capaz de perceber que o narrador está dentro e fora do enredo construído à medida que “conversa” com Paula. É o ato de fala que materializa a diegese. Ele também faz configurar a imagem da personagem e do narrador. No entanto, esse narrador/enunciador, ao se pôr como um dos actantes – se não o único, né? –, se apaga. Justifico de antemão minha completa inocência em cair nas artimanhas desse mal-amado. A história contada sempre relega a um nada toda e qualquer possibilidade de verossimilhança – esta associada a uma forma aumentada do fato –, impondo, desse modo, mais força no contrato puramente cultural entre um “autor” e um “leitor”, entidades muito marcadas na instituição literária, a ponto de fazer soar em nós o alarme da ficcionalidade. Todavia, o pacto de verossimilhança se reforça com o modo testemunhal com que somos convocados a, por cumplicidade, ficar diante de um ato de comunicação que transcorre concomitante à leitura. Este artifício afasta, com um só golpe, toda e qualquer impressão de artificialidade, de ficcionalidade. À ideia de narração, de uma voz supraordenadora, sobrepõe-se, também em mim, uma voz como nas literaturas orais, em que a fala é o espontâneo, é o naturalmente humano, desprovido de mentiras e de enganações. Fica, então, como se a boca

– o falar – fosse um órgão mais natural do que a mão – metonímia, aqui, para o artifício de narrar em um texto escrito, documental.

Seria esta a sacada de mestre, o último golpe de poder do autor sobre o que se considera, pelo senso comum, como literário? Em outras palavras, Raduan Nassar, preso a seu tempo, é capaz de introduzir uma descontinuidade no fluxo temporal da recepção. Ao se apropriar do que a tradição literária reconhece sob o gênero dramático, lança tendência. “O ventre seco”, de seco, só tem o título, já que parece estar antecipada nele uma perspectiva em gérmen do pós-modernismo. Toda mudança político-econômica por que passa a sociedade capaz de gerar um Raduan Nassar está atrelada à seguinte ideia: toda mudança política, para ser efetiva, tem de ser “cultural”. Os meios de cultura se tornam, a partir da década de 60 do século XX, cruciais para o capitalismo. Esse sistema político-econômico tem a péssima tendência de reunir todas as formas de vida sob uma mesma imagem, que é naturalizada. Já não temos mais como perceber os fatos sociais e culturais como contingentes, mutáveis. Eles parecem, com a própria ideia de uma “cultura representativa”, uma pseudoidentidade, cada vez mais permanentes e imutáveis. É preciso lembrar aqui que a tentativa de identidade que o capitalismo impõe é, na verdade, um exercício de massificação tão necessário ao modelo consumista que faz existir o regime capitalista neoliberal. Tento deixar bem claro, em suma, o fato de o capitalismo ter se assomado num período da história no qual há uma amnésia generalizada quanto aos movimentos nacionalistas revolucionários. Em nome de um mundo sem fronteiras, o capitalismo acelera. Com isto, ele transforma em preceitos de ordem a instabilidade, a desordem, a perversidade e o sensacionalismo! Sobre esta ordem, ficarão instaladas as raízes do pós-modernismo!

A sociedade exorbitantemente tem experimentado o pós-trágico. Não há mais, para nós, redenção, tampouco o desejo de que sejamos redimidos. Sendo assim, não há mais distinção entre *arte* e *vida*. Pertencemos à sociedade do espetáculo, dos *reality shows*. A todo tempo, é vida sem roteiro. Paulatinamente, ao longo das décadas de 70, 80 e 90, a sociedade ocidental tem se tornado não realista, porque o capitalismo necessita, numa dinâmica cruelmente consumista, que a realidade abrace o mito e a fantasia, a riqueza ficcional, o exotismo, a hipérbole, a retórica, a realidade virtual e as questões de mera aparência. Isso gera lucros, isso faz vender novas narrativas.

Bem, depois de tanta volta, volto ao raciocínio que me permitiu tamanha divagação. Um texto como “O ventre seco” é a “vida ao vivo” sob a forma de literatura. Quem hoje não gosta de uma boa baixaria nos meios de comunicação de massa, briga pela definição de paternidade num teste de DNA, escândalos políticos associados à corrupção dos cofres públicos, o sensacionalismo de um suposto crime hediondo no qual não se tem noção de que fim tenha levado o corpo da vítima? Quem matou Eliza Samudio?¹ A morte está cada vez mais banalizada nos telejornais. O tempo presente é o tempo do real, da notícia em acontecimento. No pós-modernismo, ainda que muitos intelectuais odeiem este termo, não se trata mais de ter informação sobre o mundo, mas de ter *o mundo como informação*.

1 Caso bastante polêmico na sociedade brasileira. Com o desaparecimento de Eliza Samudio, mãe do filho de um reconhecido jogador de futebol, criou-se a polêmica de envolvimento desse atleta com um suposto crime. O assassinato teria como motivo o fato de Eliza exigir uma quantia em dinheiro como pensão alimentícia para o seu bebê.

Cf. <<http://g1.globo.com/topico/eliza-samudio/>>, acesso em 30 nov. 2012.

Por isso, Raduan Nassar é tantas vezes, pelos profissionais da literatura, taxado como pessimista. Isto não é uma idiosincrasia de Raduan, mas de qualquer intelectual engajado. O otimismo de antes, comum à década de 60, dá lugar, na política militante, a um niilismo, porque, no século XX, com o advento das grandes guerras, mais do que nunca ficam notórias a fragilidade do poder, a infiltração, mais que tudo, do poder, a impossibilidade de estabelecimento da verdade e a progressão da mentira. O capitalismo é um sistema que chegou para ficar. Ele é perturbável, conforme muitos pensadores culturais, tais como Lacan, Derrida, Foucault e Barthes, anunciavam; mas nunca desmontável. Então, a única política possível no pós-60 é a resistência a este sistema covarde. Assim como Raduan Nassar, não é possível nem estabelecermos, como teóricos, uma crítica total ao nosso tempo. Ela seria ininteligível, pois, para operar com tamanho empenho crítico, o ponto de análise teria de se originar de algum lugar além das categorias de nossa experiência, o que é humanamente impossível. São tempos difíceis. O último trovador morreu em 1914.² Não há mais lugar para a metafísica! Num sentido, tudo isto soa como alarmante; mas,

2 Faço alusão ao poema “O sobrevivente”, do escritor modernista Carlos Drummond de Andrade, em que o eu-lírico afirma não ser mais possível escrever um poema depois de tantas transformações sociais e políticas. Há a ideia trágica em relação ao homem: “Os homens não melhoraram”. Esse poema, sem ser pretensioso, ilustra a clara diferença que Eagleton estabelece entre modernismo e pós-modernismo. Em princípio, o modernismo era velho o bastante para se lembrar de um tempo em que havia alicerces firmes sob a existência humana. Não haveria mais, devido a isso, fé na redenção. No entanto, a “cultura” modernista é capaz de gerir um mundo que parece ter desesperada necessidade de redimir-se. É o reino do embate trágico. Por sua vez, como expliquei mais acima, no mundo do pós-modernismo não há nada a ser salvo, tampouco há o desejo pela salvação, uma vez que não existe verdade, identidade nacional, nem realidade.

num outro, como simplesmente consolador. É alarmante porque fazemos um monte de coisas devido ao fato de sermos os animais que somos. Em virtude disso, damos valor a tudo por pura contingência, “modinha”, sabe? Mas, por outro lado, nenhuma forma cultural tem base sólida. Sendo assim, somos poupados do trabalho mental excessivo e extenuante com que teríamos de lidar ao nos pormos em combate. Consolação ainda que tardia, por ora!

Bem, seguindo consolado, ainda que o coração respire sob a suspeita de um espião que janta conosco,³ prossigo com minha fala sobre “O ventre seco”. Além de ser um texto literário em que o enunciar é a forma para a expressão artística de Raduan, a estrutura gráfica que assume a mensagem no suporte material de publicação – a folha em si! –, em comparação com os demais contos publicados em *Menina a caminho*, me faz supor – mais uma vez mera estratégia de engodo – a enumeração de pontos a serem colocados, como num debate. Essa enumeração se torna visível e incontestável, primeiro, pelo tom de renúncia com que o primeiro parágrafo é composto e, em segundo lugar, com o uso de números em negrito antes de cada um dos parágrafos. A enumeração é um tanto exaustiva, como se houvesse muitos pontos de incômodo com os quais a interlocutora direta do narrador-personagem tivesse de lidar. A oralidade e o uso da enunciação direta – com o “te” e o nomear do par comunicativo, por exemplo – fazem com que tenhamos a impressão de que esses números devem ser lidos como “primeiro ponto”, “em segundo lugar”, “terceira questão”, ou algo similar a isso.

3 Referência ao poema “Nosso tempo”, também de Drummond.

A relevância de trazer à discussão essa estrutura é fazer definir o espaço para o qual é deslocada a linguagem e a maneira como o enunciatário é considerado na leitura do conto em análise. Mais que a preocupação de uma análise hermenêutica, imponho meu corpo como produtor de significados, isto porque a língua é um sistema político. Quero recolocar-me no lugar dado pelo meu próprio discurso. Longe de mim ser a imagem desmesuradamente aumentada daquilo que me afeta. Não há mais espaços para símbolos metafísicos. Não invento nenhum tipo de transcendência que se exerce e que se encontra no próprio campo da imanência. Eu sou o corpo imanente que se impõe pelo discurso. Consegue me ler? Não sei se me faço mais legível. Porém, está aí: sou um signo sobre o signo. Por isso a rede de interpretações é sempre um eterno retorno, sempre a disposição e capacidade discursiva. Sou apenas o vestígio, por meio destas palavras, que um corpo fez sobre mim, que o corpo de linguagem fora do seu poder corriqueiro, habitual – a comunicação, a conversa de todos os dias –, no “oco” seco de um ventre seco também. Mas a linguagem escorre pelas mãos, sangrando ainda. Por isso, circunscrita pelo vazio, pelo árido, “O ventre seco” consegue, por meio de uma sistematicidade, não pelo sistêmico saussuriano, gerir, sem calar, o silêncio de Paula. Fica um discurso não mais parricida. Pelo contrário, a linguagem literária, por partenogênese, funciona como uma máquina ensandecida, permitindo-me, até mesmo, este ensaio circunscrito no meu próprio limite, no meu próprio tempo. Não tenho medo. Roubo mesmo.

O movimento de leitura é sempre o de um ladrão de palavras, de pensamentos. Tudo é movediço e temporário. Sabe a diferença de predicativo e de adjunto adnominal? Então, toda pretensão de pôr preço aqui, neste meu discurso, é de valor circunstancial,

efêmero. Exatamente isto: comum, também, a uma ordem predi-
cativa. Por isso, como também não me fiz arquiteto,⁴ desculpa aí.
Só mexo com palavras. Mais: mexo com a infração, o apagamento
palimpsesto para negociar meu raciocínio. Já está enunciado, mas
não temo repetir-me: antes de mim, há a política. Sendo assim, não
trabalho o texto – o discurso literário. Com ele, negocio!

E meu negócio não é nem mais embaixo, nem mais em
cima. É no meio: no devir! É no tanto que a linguagem do conto,
pela virtualidade do discurso amoroso em cisão, em rompimento
daquilo que a conversa poderia, mas que, no árido, no “seco”, de um
ventre, é impedida de prosperar. Ela reverbera sobre si mesma. Não
há mais importância nas coisas ditas, porém no como estão ditas.
É um interesse neurótico tendendo a um vazio, a um tanto cuja
promessa era de ambiente natural para proliferação. Só que não!
Cada palavra vai desembocar num sistema de indiferenças, num
sistema alheio, apartado do presente na realidade extralinguística.
E o mais interessante é o potente do seu devir, do seu apresentar-se
como expediente comunicativo.

O suporte literário utilizado por Raduan Nassar ao confec-
cionar a trama do enredo narrativo é o próprio sorriso sem dente
da velha. Aliás, a linguagem literária seria esse sorriso, a buceta
de uma-menina-a-caminho – sem saber bem como seu corpo-
significado opera –, por isso fica emoldurada no limite retangular
de um espelho posto no chão.⁵ Imagem do espaço que se rompe
dentro da língua diária. Ela seria a matriz desse ventre cheio de

4 Menção ao poema “Testemunho”, de Manuel Bandeira.

5 Referência ao conto que dá nome ao livro em que se encontra publicado o texto “O ventre seco”.

energias reativas. Não obstante, um ventre sem utilidade, sem relevância para o outro, parceiro meu nesta comunicação que te proponho. Ventre este, então, em tempo presente, no sumo de sua virtualidade como imagem inclusiva de um real. Não é mais o real da realidade. A realidade como a dinâmica complexa, precha de si mesma, capaz de propor o espaço para o dito e para o silêncio. Tudo na realidade é magia, também. Repara que será bem essa possibilidade a via de acesso a uma configuração dos limites da estrutura ausente: a personagem Paula. Em outras palavras, é o silêncio de Paula que a faz verossímil. Escrever não é contar as próprias lembranças, os amores, sonhos, medos e fantasmas. Como dizer isso a Raduan a essa altura do campeonato? Pecar por excesso de realidade ou de imaginação é cair na mesma questão. Escrever é um caso de devir que atravessa o vivível e o vivido. A literatura pela linguagem instaura apenas uma zona de vizinhança entre esses dois polos. Será que é isso que o faz literato? Não sei dizer se sinto falta. Como ele mesmo já disse em algumas entrevistas, por que se faz tanto alarde por ter abandonado a literatura? Ele já abandonou muitas outras coisas ao longo da vida, mas ninguém se importou. Deixem o autor em paz. Há muito não é pertinente uma análise biográfica, minha gente. Não sou hábil nisso, não! Mas a literatura desmente a condição mesma da linguística em afirmar que a enunciação tem como condição primeva os embreantes. Pelo contrário, os personagens literários, mesmo que individualizados – um pelo falar ao outro, o narrador, então; e Paula por ser caracterizada à medida que as palavras se ordenam –, ficam, no conto, elevados a uma visão. Essa visão, como efeito, logo como signo, é que arrasta esses personagens a um devir potente demais. Ser Paula como nas palavras do discurso do narrador-personagem só é possível na

condição de uma mulher que termina seu relacionamento com um homem. Esse homem, ressentido com o término, resolve acertar as contas, mesmo que esse acerto só venha pela descarga emotiva de palavras ritualizadas no discurso. Esse seria o ponto de fabulação necessário para gerir o pacto de leitura. Mais do que isso, acredito eu. A função fabuladora faz com que o sistema literário das obras de Raduan Nassar se feche num contexto comunicativo tal em que cada personagem se espelha, quase sempre em pares, num duplo de conversa. O cerne central do *mathesis* da linguagem literária de Raduan parece sempre recair nessa figura masculina, *a priori* violenta sem grandes motivos, senão uma vontade de permanência em seu estado de inércia social e intelectual *versus* uma mulher eroticamente engajada com as ideias de justiça social entregue aos limites do corpo másculo do parceiro. Nesta medida, pelo efeito de leitura, o conto ganha alguns traços de signo dentro do sistema maior: a linguagem literária, porque ele permite que nasça em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu. Isto porque o devir-Paula e o devir-narrador é tamanho nesse ato de fala que somos capazes de colocar em funcionamento pela leitura do conto, que não atingimos mais a forma de identificação com o extralinguístico, com o fundo que gera a *mimesis*. Fico – só posso falar de mim, né? – pairando em torno da linguagem em busca de criar uma zona de vizinhança com o imanente significante de dentro da própria obra, assim como de dentro dos demais textos de Raduan. Sou um constructo, sou também um construtor de discursos. Por isso que este ensaio faz de “O ventre seco” uma peça no jogo literário. Entendendo o fato literário, não é à toa que tenho em mãos um conto sob a forma de ato de fala – puro discurso em prática. Como discurso, faz com que “O ventre seco” seja lido por mim

não mais como uma coisa fechada em si mesma, presente e correlacionada na consciência criadora. O contexto necessário aqui não deve nunca ser entendido como na concepção estética romântica. O contexto de que falo é o espaço relacional no qual imponho meu corpo, minha fala e tudo mais que a linguagem e o fazer literário permitem. Um discurso só expõe-nos um de seus possíveis sentidos no interior do contexto interpretativo que abriga um universo de outros discursos. O espaço literário de Raduan é um universo incluído no espaço social. Ficou claro isso, né, quando mencionei a questão do efeito de apagamento do Eu e da força do *mathesis* da linguagem? Mas, mesmo incluído no espaço social, o discurso literário de “O ventre seco” vai se impor como autônomo a esse dado de fora, melhor ainda: ao fato social. Sempre me irrita muito quem enxerga o texto literário como simples documento, como *corpus* para as teorias da sociologia. Assim como me irritam também as leituras mais teleológicas que visam à intenção do autor. Que fique bem claro desde já, lido com dialogismo. Entendo o conto como discurso na medida em que é capaz de ser um espaço de exterioridade. Por isso, nem leitor nem autor determinam mais um Eu. Entendo, portanto, o transe, o caminho de mão dupla e autoconstrutiva, o loquaz do poder verbal presente no ato discursivo. Ele é, *grosso modo*, o conjunto de elementos enunciativos em que se pode determinar a dispersão do sujeito e sua descontinuidade com relação a si mesmo. Não tinha melhor figura para representá-lo do que a de Exu. Não só porque é o orixá da comunicação, do princípio da vida, pois rege o sêmen e o ato de seme(n)ar, e do movimento em cadeia. Exu é o orixá que come vorazmente. É a fala retórica e necessária, o poder de persuasão. É nele que me inspiro ao tom de parrésia. Mesmo baixo na escala hierárquica da teogonia do candomblé, é ele

o poder de falar ao soberano! É ele quem dá coesão e coerência ao círculo! Então, nem um sujeito transcendental, nem subjetividade psicológica, tampouco literatura como *corpus* de estudo sociológico. O que fica, no máximo, é o gozo do poder de falar! A parrésia como minha arma e meu escudo!

Me perdoe, leitor! É, na encruzilhada, querido, onde estou. Por isso, é com Exu, minha gente, meu primeiro negócio. Para chegada, é preciso caminho. Então, padê⁶ a postos e saudação ao cumpadre: *laroiê, meu velho!*

Não há como deixar de lado o risco, o tom de tudo por um triz. Esse é o risco de quem usa palavras: é um tudo ou nada como navalha presta, traçando-nos um risco ínfimo e incurável no pescoço. Se sangrar, já era. Todo o derramamento se poria como antinatural a tudo que desde muito supúnhamos ser. Não tem cabimento invocarmos Hermes para nos trazer a imagem justa, o dado inerente apenas à realidade partilhada. Por essa razão, meu discurso sobre o conto é mais um dos símbolos – também em linguagem – que pode representar o esfacular de um dos polos-chave da comunicação: o interlocutor.

Então, o viés de leitura é o de extrapolar, através daquilo que se encontra no meio: a linguagem do conto em si, as margens do discurso. O discurso amoroso, mesmo que em “O ventre seco” esteja repleto de uma resignação e de um típico tom combativo, operado pelo narrador-personagem, que põe em relevo a enuncia-

6 Comida típica dos rituais do candomblé em que se mistura farinha a outros elementos, como água, cachaça, dendê, mel e sangue de bichos sacrificados. O padê é oferecido a Exu para que os demais rituais possam transcorrer em paz, em harmonia, já que ele é o dono dos caminhos. Além disso, se Exu não estiver satisfeito, ele pode perturbar, galhofar, tudo que venha a ser feito num barracão de santo.

ção como fato, como elemento quase palpável. Este ser amoroso se põe em lugar da palavra literária com a qual Raduan opera. É nada mais que um ser que fala para o outro, mas que, na verdade, fala só para si mesmo, se autorreferenda. Parece a todo momento que o narrador quer que enxerguemos Paula como signo, como um *signo imperativo*, como a causa do que o move a despejar de um só fôlego todas as verdades. Não vou me deixar enganar de novo, não. Se pode ser vista como signo, Paula é apenas o vestígio de um corpo sobre o corpo do próprio narrador. Fica visível, então, como ela, de certa forma, é puro efeito, não causa! Por isso que só há linguagem. Linguagem como urgência. Paula como signo não tem por referente direto objeto. Ela é o que a experiência do narrador pôde sentir em seu próprio corpo – também afeito e afetado por signos outros, não só os de Paula. Tudo fica ao rés de um estado de corpo, então. Teria eu como sentir de outra forma? Fale pra mim, leitor! Teria? Sou letrado. Pior que isso: um escravo das palavras. Minha doença é uma doença de palavras, refeita apenas dentro do discurso, de um centro dêitico. Nenhum ato de enunciação meu sobreviverá impune, não pode ficar sem se justificar. É essa a permissão que tem de ser concedida. Como todo e qualquer discurso é regido pela interatividade, pelo princípio de cooperação no jogo de criação de sentidos, assim como o narrador-personagem de “O ventre seco”, trabalho a palavra em movimento, em gestação. Neste trabalho – sei que não era o que se esperava para um gênero textual que circula frequentemente nos meios institucionais, sejam eles acadêmicos e/ou literários –, sou o menor que quer ser ouvido, que quer colocar tudo em pratos limpos. Meu corpo é muito pouco diante de toda a tradição literária, capaz de validar como literatura, sob o nome “conto contemporâneo”, a conversa desse narrador com Paula. Então, por que não seria eu ouvido?

Quem trabalha como eu tem que feder mesmo! Os signos só remetem aos signos, né, Deleuze? Eles se autorreferendam sempre e a todo instante. Não era de se estranhar que o outro – o objeto amado – fosse um silêncio retumbante, fosse calado pelo derramamento discursivo de um enunciador nem aí para o direito de réplica, ou de tomada de turno de fala. É um trabalho comunicativo na esteira dos estoicos: o conto se quer como o ato em si, como as consequências separadas de suas premissas. Será que tudo isso ocorreu antes da tomada do copo de cólera com que ele, narrador-homem-menino, tenta dominar a amada, por vingança, a partir do vômito gratuito, de novo, de ofensas? Mais uma vez, a imagem do homem deixado é invocada na narrativa de Raduan. Ainda que não seja n' "O ventre seco", é, mesmo assim, na dança amorosa de um casal da novela *Um copo de cólera*. Embora ocorra em mim um medo de cometer um excesso de análise, uma aproximação quase integral com uma leitura genética da obra do escritor natural de Pindorama, não é à toa que trago à baila a novela colérica. Não sai da minha cabeça que o texto "O ventre seco" poderia muito bem ser um dos capítulos dessa novela. Como sabemos, tanto a novela quanto o conto ao qual faço alusão foram escritos na década de 70. Na elaboração de *Um copo de cólera*, Raduan cria um legítimo narrador-personagem que, num acesso de fúria, a princípio desmotivado, maltrata e escorraça o ser amado. Essa personagem, ao contrário do ocorrido em "O ventre seco", não tem nome, porém tem muitas características em similitude com Paula. Fico pensando se, dentro da ciclicidade dos capítulos da novela – "A chegada" → "Na cama" → "O levantar" → "O banho" → "O café da manhã" → "O esporro" → "A chegada" –, não caberia, antes do último "A chegada", o conto na íntegra. O capítulo "O esporro" termina com

a partida da personagem feminina. Sendo assim, o conto, como um todo, ganharia ainda mais expressão semântica, ainda mais porque o último capítulo, apesar de ser homônimo ao primeiro, apresenta uma diferença enorme: é a volta da personagem feminina, cujo regresso à casa do amante é narrado. Já que isso seria uma leitura um tanto fantasiosa de minha parte, fico com o conto como se apresenta a qualquer leitor: apartado da novela. Ainda assim, ao exímio leitor de Raduan não será difícil reconhecer partes da novela no empreendimento de leitura que realizo sobre “O ventre seco”.

Assim como Paula, sou alvejado e cravejado por cada palavra disparada impunemente. Não é permitida a contestação, a explicação. O movimento de ida da fala do enunciador de “O ventre seco” se põe numa via de mão única. O texto é como se seu corpo fosse apanhado em estado de fúria no exato momento em que cada palavra é “proferida”. É um esporte de louco: o tom de violência é o ímpeto primeiro com que essa conversa de um ator só se impõe. Agressão verbal pura. A imagem de reconhecimento daquilo esperado no momento de término faz reconhecer nesse ímpeto agressivo de falar quase num fôlego só, dando, então, a materialidade real com que a palavra se manifesta no espaço narrativo.

Esse movimento de violência é tanto que gera, em mim, não sei por que, uma vontade de tomar as dores de Paula. Talvez porque eu seja o corpo imanente que joga para fora do duplo o ato de comunicação, ou eu seja o interlocutor-*voyeur*, realizado dentro do fazer literário. Quero, portanto, comprar o barulho dos outros. Por acúmulo, num ritual no qual invoco uma sobrecarga de sensações, a ponto de minha fala ser tomada com tanta ira que consegue fazer a palavra silenciada – coagulada – em mim e em Paula ganhar expressão. Vai de um fôlego só! Estou mesmo entregue a essa única

chance de poder me expressar. Por parrésia, vou despejando o que ficou de todo ato ritualizado na leitura. Peço licença, então, leitor, para inverter, daqui para frente, meu interlocutor. Espero que não se ofenda com minha desmedida, mas agora é um subalterno falando ao grande enunciador literário: o enunciador do conto “O ventre seco”. É esse o caminho da verdade. Minha ousadia em franqueza!⁷ Conto com a ética inscrita sobre o signo do meu corpo, com a coragem com que Exu reverbera cada dado da sua natureza voraz. Posso usar a razão. Nela, com toda incandescência, vou incorporar minhas paixões, meu estado de agitação máxima!

2. O esporro de volta pro pau!

Começo te dizendo apenas, seu merda, que, mais do que estar entregue a esse prazer úmido com que o marasmo e a reclusão lhe permitem estar, você transita infantilmente, como uma menina mimada ao perder o bem-amado. Você não sabe perder, não sabe perceber quão antiquada se tornou a relação afetivo-amorosa com que antes tinha com Paula. Não sei bem se toda essa atitude tua

7 Como quero fazer perceber, não podemos classificar a verbosidade cometida pelo enunciador de “O ventre seco” como um exemplo de parrésia. Segundo Frei Betto, Foucault, em conferências na Universidade de Berkeley, em 1983, se apropria do termo parrésia, palavra grega que aparece pela primeira vez na obra de Eurípides, há sete séculos, cujo significado é “franqueza” ou, etimologicamente, “dizer tudo”. Só quanto a esse aspecto podemos, por analogia, fazer a associação. Fora isso, o parrésico – aquele que fala a verdade – tem o merecimento à credibilidade por sua ética e coragem. A questão não é só manifestar o pensamento, porém fazer isso com risco de vida, ou seja, confrontando o poder, uma vez que o poderoso pode puni-lo por tamanho atrevimento. A parrésia é uma forma de crítica tanto ao outro quanto a si mesmo. No entanto, sempre numa situação na qual o crítico esteja numa posição de inferioridade em relação ao interlocutor. O parrésico detém, sempre, menos poder do que aquele a quem dirige a palavra.

em verter bÍlis no sangue das palavras ao disparar contra Paula é a dor da perda ou a vergonha de ter sido derrotado por ela. Ela que, segundo vocÊ, era afeita às modas, era hábil no papel de representar. Audácia sua querer que ela se resigne. Pelo contrário. Desta vez, quem escolheu ir foi ela, meu querido. Desta vez, vocÊ deu a ela mais do que a linguagem pelo corpo, vocÊ deu a ela o signo. VocÊ sabe bem que a diferença entre nós e nossos companheiros animais não é o fato de sermos capazes de interpretar o mundo e os outros animais, não. Toda resposta sensorial à realidade já é uma interpretação. O que nos diferencia, então, é a capacidade que temos em, depois de experienciar o mundo com nossos órgãos sensÍveis, em seguida interpretar essa interpretação. VocÊ deu a Paula mais do que o suficiente; vocÊ deu, desta vez, O BASTANTE. O corpo não é redutÍvel à signifiçação. Balela, lindo! Paula tem, de agora em diante, o efeito! Ele é o vestÍgio do que o seu corpo, por meio apenas das palavras, deixou sobre o dela. Paula é mais! Ela é o próprio signo, pois é o efeito de um corpo que tenha sofrido a teu corpo, seu babaca, sobre o dela! Ela leu tudo isso na linguagem que vocÊs se diziam por meio dos olhos! Por isso, ela foi! VocÊ é um doente. Até quando vocÊ achou que o escárnio seria uma potente ferramenta sobre ela, hein? VocÊ não é mais macho absoluto do barro dela, não? Fico bastante em dúvida em ter essa resposta dela a ti como uma verdade. Não é ela a mais perfeita no dissimular, no representar?

Ela quer novidade, quer um homem com sede de vida. Não adianta nada toda essa sua soberba em olhar de fora o mundo das ideias, de ser a cicatriz no rosto dos indiferentes, de enxergar no nada a soluçaó para a transitoriedade do que se convencionou chamar de vida dos homens sensatos, vida do bem comum a todos.

Você está preso a seu tempo; você, como animal linguístico, é um animal intrinsecamente moral. Não há como negar a capacidade simbólica que a linguagem do homem pode dar a você sobre as experiências mais fisiológicas, como fome, desejo sexual, sei lá mais o quê! Você está na língua, você está na cultura. Não há como virar as costas pra tudo isso, gatinho! Não é você que é fascista. É a língua que o limita no mundo. Não é preciso se postar num espaço exterior metafísico para reconhecer a injustiça da discriminação social em nosso tempo. Não há como negar, cara! As palavras realmente trazem, sim, em seus respectivos bojos, um pecado original. Mas o tempo da infância está rompido. Lá não se localiza o mundo das ideias, acabadas, perfeitas, incontestáveis. Abandone de uma vez, porra, essa posição fetal. Cresça, caralho!

Sabe que essa ciclicidade – nesse deitar-se sobre si mesmo – encontrada no sono e na punheta no meio da tarde o faz ainda mais feminino, recluso a uma uroboria fétida? Não há um eu masculino em você – se é que ele ainda consegue manifestar os poderes ceifadores, antes inaugurais. Vejo em ti apenas uma mulherzinha que chora e bate pé, usando do mais vil, da chacota, do tom de deboche diante do tanto que Paula lhe prometeu em intimidade. Não adianta mais, meu queridinho, ela se foi, ela meteu o pé, tá em outra. Com certeza deve estar rindo de como seu pau era pequeno, de como só sua imaginação conseguia recompor, na superficialidade do lençol e das coisas, sua perfeição como macho comedor, como aquele cujos pés, e raízes, e pelos! eram o suprassumo de uma masculinidade pretendida apenas por você mesmo.⁸ Paula

8 Menção aos primeiros capítulos da novela *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar.

está com um homem que mete nela de verdade, com um homem que, para além da reconstrução poética do imaginário pela força criativa da linguagem, usa a piroca como o que mais carnalmente se pode fazer para reunir, em corpos apartados, o macho e a fêmea. Nem mesmo o discurso, nem mesmo a virtualidade criadora do ciclo de sua imaginação, como na brincadeira em que a criança joga o brinquedo para cima na esperança de que ele volte, serão capazes de fazer representar a volta dessa mulher que quer vida, que quer um macho de verdade, que quer ser vista na fragilidade do que ela representa. Você mesmo anunciou, dentro de um sorriso sem dentes, numa boca voraz que se alimenta de si mesma, que o ventre está seco, sem energia. É possível, então, que nem mesmo a literatura o redima dessa perda. Por isso a vontade de trazer, fora da comunicabilidade, fora do uso cotidiano e meramente prático, a conversa banal que dois personagens que encenavam uma relação amorosa seriam aptos a pôr em ação. Só se ouviu sua versão, cara! Só se deixou conhecer o que você quis dizer, na maneira como quis.

Se a intenção era podar a voz da outra, silenciar o que nela é a razão para o término, saiba, de uma vez por todas, que você só deixou falar sua fraqueza, seu medo em ser humano com outro ser humano qualquer. Você fez falar sua incapacidade como macho, como provedor. Sua fraqueza está aí: em cada viela que o discurso amoroso pela prática social da língua revela. Está, em cada palavra sua, o fértil que queria impor ao silenciar. Desde que ela se foi, só sobrou a você a memória. E como se tem acesso às lembranças? Com palavras. A linguagem é impossível, mas só nela se faz possível. Deve saber bem, né, que a escrita – até mesmo a mais oralizada, como a conversa que pratica, em que ficamos diante, na verdade, de um monólogo de um homem ressentido, de um cara que chora-

minga a partida da mulher amada – não tem a sua finalidade em si própria. Você é mais um acaso em sua época. As combinações com que cada um de nós joga – você ao silenciar Paula; eu, seu leitor, ao entrar numa conversa-monólogo de uma discussão que a mim não pertencia – fazem germinar a exclusiva finalidade dada à linguagem: a vida. Saiba, então, que só posso pensá-lo, desde muito, como um nome circunscrito pelo adjunto “de Paula”, sei lá, “amante de Paula”, “marido de Paula”, “homem de Paula”, “aquele que, pelo *poiesis*, enuncia Paula”. Você é o nome que não sobrevive mais na solidão absoluta. Tudo de ti está em relação a. Isso se comprova não no que você deseja, nem no que possa ser Paula. É a dupla captura com que leitor e Raduan temos de lidar ao perceber os dois. Não venha, portanto, me dizer que nada mais basta, que nada mais é produtivo. Ventre seco! Pretensão a sua, meu lindinho! Mesmo que vocês fossem – Paula e você – intermutáveis, ou misturáveis, é a solidão no fazer-se em linguagem que vai permitir expressar apenas o que está no devir de cada um, no que está entre os dois, fora de cada um de vocês, correndo em outra direção. Você pode tocar quantas punhetas quiser, pode se entregar à letargia da plenitude do seu sono, do nulo, do mínimo em seu corpo. Mas, no fim das contas, estamos sempre *nas* e *entre* as palavras. É o que fica, é o que por si só na vida do humano basta. É mesmo o leite não prometido. Lembra de Guimarães, né? Ele não coloca o sentido de tudo, nem no começo, nem no fim; mas na TRAVESSIA, no movente, no caminho. A barca possível, querido, só a palavra dentro da linguagem. Como no discurso literário, fora da língua, estrangeira a ela! Só Raduan e eu somos capazes de pôr em jogo de novo o que de vocês, um dia, nas diegeses discursiva e narrativa, foi ato puro. Ele, Raduan, com palavras, mais uma vez, arquiteta com as chances do que o código

da língua, por sua sintaxe cruel e dolorida, permite dizer. Eu, num torvelinho de interpretações infinitas, atuando de fato como ladrão de pensamentos, desconstruindo e remontando o objeto-escrito a meu bel-prazer, dou *start* à máquina do jogo que suas palavras, bobo enunciador de pau risível, nessa conversa de um personagem só, representam. É mesmo um bloco assimétrico, viu? Nunca terei consciência plena das reais necessidades pelas quais Paula tenha te deixado, como você não será capaz de tê-la de volta, nem de fazer conhecer, por mais que queira deixá-la muda, o que se passou entre vocês. Você só quer mostrar-nos o quanto é fodão e magnânimo. Isso só te humilha mais, cara! Acabou, acabou! Bola pra frente. É preciso cuidar, dentro do que o tempo permite viver, das feridas. É preciso preparar o terreno para que mais uma doida se arrisque ao convívio contigo, meu lindinho!

3. Caminho [da chegada] à menina⁹

Paremos, então, porque o contato entre corpo e linguagem é no confuso do real que, dentro da realidade, faz prever, em dança, cada uma das imagens virtuais de que a projeção pode dar conta. Corpo e linguagem se afetam, mas não se tocam. São as núpcias que ritualizam esse encontro. Antes o que era um corpo perfeito, puro na sua ciclicidade, agora, só possível pelas núpcias, se desfaz

9 Notória brincadeira com o título do livro *Menina a caminho*. Quero, segundo Proust, chocar as palavras na sintaxe da língua que as organiza! Fica, então, a linguagem, por meio das palavras, o relevo do que resta, por fim, do literário. Ainda que a linguagem literária, ou melhor, o discurso literário não seja autárquico, ele opera com signos que se vertem sobre si mesmos para colocar, como Exu, o caminho do extralinguístico, do extraliterário.

no discursivo e polifônico que a linguagem permite ser. Não fica nada para além do tempo. Todos podemos, creio eu, depois de tudo aqui exposto, viver nossas perdas, nossos riscos, sem desculpas para o que ficou, para como tudo está configurado. Enunciar-se em primeira pessoa, direcionando acusações a Paula, só faz com que se comprove a manipulação do tempo por meio do uso da linguagem. Nem mesmo esse código gasto – a conversa num tom só, puro exemplo de violência num discurso que silencia o que era para ser meu par nessa construção – será capaz de diminuir a frustração que a ausência do corpo dela, repleto de outros signos, foi potente em gerar no enunciado em si e no corpo fora do enunciado: o leitor. Paula está ausente, não está mais no lugar em que o enunciador deixou, supostamente, nos momentos em que se dedicava ao úmido de sua masturbação física e mental. Paula, mais do que nunca, com todas as acusações levantadas pelo narrador/enunciador, torna-se o homem que navega, a caçadora, aquela que parte em viagem. Ele, por sua vez, é a mulher fiel, magoada, que cifra todo um código entre preço e interpretações, que espera, que dá forma à ausência, que, como as Fiandeiras, canta a ficção que, por ora, diverte até mesmo o leitor mais distraído!

O futuro sempre fica a todos aqueles que, *na* e *pela* linguagem, tornam presente o feminino da dor, mesmo em silêncio, que nos completa como falta. É o que fica, é o que a mim me basta e me cala: a palavra!

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2010.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.
- _____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. “Masculino, feminino, neutro”. In: CARVALHAL, Tania Franco et al. (orgs.). *Masculino, feminino, neutro: ensaios de semiótica narrativa*. Porto Alegre: Globo, 1976, pp.1-18.
- BETTO, Frei. “A ousadia da franqueza”. *América Latina en Movimiento*. 21 jul. 2006. Disponível em:
<<http://alainet.org/active/12550&lang=es>>. Acesso em 18 set. 2012.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- _____. & PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução de José Gabriel Cunha. Lisboa: Relógio d'Água, 1996.

- EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo*. Tradução de Maria Lúcia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006.
- NASSAR, Raduan. *Menina a caminho*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Um copo de cólera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Tradução de Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.
- SONTAG, Susan. *Questão de ênfase: ensaios*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

À sombra do medo e da insanidade: considerações sobre *O estranho no corredor*, de Chico Lopes

William Lial*

Nos dias de hoje a felicidade e suas receitas estão por todos os lados. Sermos felizes é a palavra de ordem. Comerciais de creme dental, cervejas, companhias turísticas, um simples perfume ou sabonete, tudo é alegria, sorrisos e luz. Mas imagine o contrário de tudo isso. Imagine sombras. Esqueça todos os delírios de felicidade comercial inominável e visualize um quadro de meios-sorrisos, de olhos suspeitos, de palhaços tristes, com suas bocas de cantos derrotados, envergados, invertidos para o chão como uma ferradura de ponta-cabeça. Pronto, está diante dos infelizes de *O estranho no corredor*, o mais recente livro de Chico Lopes, lançado em 2011, que o colocou entre os dez finalistas do Prêmio São Paulo de Literatura, na categoria autor estreante, e em terceiro lugar no prestigiado Prêmio Jabuti.

A novela *O estranho no corredor* é pouco afeita aos modelos de *best-seller* que se propagam pelo *front* das prateleiras de exibição nas livrarias. Não apresenta ensinamentos para melhor viver, nem se pretende manual de sobrevivência ou sucesso. Seu texto é duro e nos leva a conhecer um mundo degradante e feio, a que assistimos através dos olhos e da mente do narrador e do protagonista. Seus

* Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará (UFC).

personagens assemelham-se aos heróis dos romances do século XIX, descritos por Ference Fehér no ensaio *O romance está morrendo?* (1997, 12-13), em que afirma que, em oposição aos romances do idealismo abstrato de antes, esses personagens

não partem para a ativa correção do mundo, limitam-se a sofrer em decorrência do fato de que a alma deles é mais ampla do que os destinos que o mundo pode lhes oferecer. Perde-se, então, toda e qualquer simbolização épica, a forma se dissolve em uma sucessão nebulosa de estados d'alma, a fábula cede lugar à análise psicológica.

Sabendo disso, podemos dizer que temos um livro sombrio à nossa frente. Poucas luzes, caras soturnas, ambiente viciado pelo decrépito das personalidades vacilantes ou indecorosamente sofridas, perdidas e falidas dos homens e mulheres que se movem pelo livro como vagantes perscrutadores e infelizes. Sua narrativa possui um andamento lento, moroso, que poderíamos comparar a uma passagem do texto descrita pelo protagonista, ao relatar o movimento de um ônibus que toma após uma noite de sexo insosso: “deslizante, comprido, silencioso, como um esquife macio, para o fundo da noite” (Lopes: 2011, 46). Mas essa lentidão externa choca-se com a constante tensão na mente do protagonista.

Sufocado pelo medo, ele se esconde nas sombras que acimatam todo o livro. Os arredores são densos, escuros, ambientados pela escolha profícua das palavras, das construções frasais e da forma usada pelo autor, assim como na descrição do prédio que fica de frente à escola onde trabalha como professor: “cinzento nunca puri-

ficado pela chuva insistente” (p. 20; grifo nosso), contendo “*infelizes trêmulos* a segurar receitas médicas ou carteirinhas de convênio” nos seus “*corredores mofados*, bem conhecidos de *ratos e baratas*” (p. 28; grifo nosso). Como se pode perceber, o peso das descrições dá o tom da feiura e decrepitude de tudo.

O protagonista é tão destituído de atrativos e de vigor humano que nem sequer possui nome. Conhecemos seus pensamentos, sua vida, por intermédio do narrador, mas não sabemos como ele se chama. Dele trata o enredo, desse homem sem nome, estranho a tudo, desajustado com o mundo, vindo do interior e vivendo como professor de inglês na cidade grande, solitário, amargo e apagado, como fica claro nas palavras do narrador, que parece repetir os pensamentos do personagem sobre si mesmo: “Tinha se esforçado, nessa nova vida, para ser a coisa mais sorrateira, microscópica, invisível que pudesse – sendo uma nulidade, suprimindo-se, correria menos riscos em meio a esses desconhecidos todos” (p. 21). Além disso, acreditava que os outros, ao olhá-lo, um ser “jamais impositivo”, entendiam “que ele nada oferecia, nada era, não merecendo mais que o olhar casual e de passagem que se dá a um pé-rapado esmagado em atropelamento de esquina” (p. 21). Seu histórico familiar já denota parte de seus complexos: o pai era alcoólatra e farrista, a mãe morreu louca.

Se observarmos as palavras na citação acima, escolhidas para descrever o intento do protagonista de invisibilidade social, veremos que “sorrateira”, “microscópica”, “invisível”, “nulidade” e “suprimindo-se” dão a noção exata da forma por ele escolhida para viver entre os outros, ou seja, apenas mais um, nada especial. Contudo, perante esse quadro de nulidade, é aspirante a escritor, escreve em seu diário suas impressões do mundo e do que vive,

enquanto esse mundo ao seu redor o reprime, sendo vasto na cidade grande, com seus personagens obscenos e tão medíocres quanto ele, e mesquinho na cidade pequena, de onde veio. Para piorar seu estado, acredita-se perseguido por alguém que só ele vê e que não sabe de onde vem nem por que o persegue. E essa perseguição o acompanha por todo o livro. Sufocado por essa pressão de viver, muitas vezes se demonstra distante de si mesmo, desconhecendo-se ou lutando contra seus próprios impulsos de libertação, bloqueando atitudes, negando-se a ir além, como na manhã em que se levanta e olha desconfiado para seu caderno de memórias:

Levantou-se olhando o caderno de memórias a distância, desconfiado como se fosse algo independente, sorrateiro, sobre o qual seu controle era duvidoso: com frequência escrevia mais do que pretendia, enveredava pelo que não queria – alguém dentro dele, em desacordo com as ideias que queria claras, pegava-lhe a mão e o levava para outro caminho, para a proximidade, para a iminência de revelações que sentia, pressentia funestas (p. 34).

Este é um momento em que a velha questão do outro na literatura se manifesta. Trata-se do mito do duplo, já abordado por tantos autores, pesquisadores e escritores, como Edgar Morin, para quem o duplo tem um papel importante na literatura devido ao “caráter próprio da arte, que é um ópio que não faz adormecer, e sim, abre os olhos, o corpo, o coração para a realidade do homem e do mundo” (1997, 175), realidade que o protagonista de Chico Lopes não quer ver. Na literatura, especificamente na abordagem de um personagem, o duplo pode ser muito revelador, expondo com mais profundidade suas muitas faces, seus medos e anseios,

sua outra metade, que quer se revelar ou que está simplesmente abafada pela personalidade majoritária, primeira, assim como ocorre na cena citada acima. Esse outro, que escreve contra a vontade do protagonista, não soa apenas como uma simples questão de identidade, mas também de negação, contra revelações que não queria realizar. Esse outro, mais corajoso do que ele, porque buscava ir mais longe e mais fundo nos seus sentimentos, causa medo pelo que poderia encontrar e revelar.

O protagonista, como vimos, vive ainda em meio a uma possível perseguição. O homem misterioso que o persegue, além da tensão diária sofrida, dão movimento ao texto, que por vezes assemelha-se a uma trama de mistério e aos suspenses de Kafka e de filme *noir*. Isso tudo o leva a ter uma vida intensamente agitada em sua mente, fora do mundo real, mas intimamente ligada a este pelas obsessões que gera e exterioriza em suas atitudes, o que nos auxilia a penetrar cada vez mais em sua mente e personalidade. Em suas ruminções, constantemente se compara aos que o rodeiam, vê a masculinidade deles como sempre melhor e maior do que a sua – como a de Russo, homem espaçoso, amoral, grande e forte, com quem sempre conversa, sob a observação também soturna, silenciosa e perscrutadora de Cruz, o dono do bar, que se comporta como uma sombra ao fundo: reflexo exato do clima do livro e do mundo vivido pelo personagem principal.

Diante dessas relações, o protagonista está sempre pronto a ver o mal, o baixo nos outros. Sua visão de mundo é sempre negativa e destrutiva, e quanto mais denigre a imagem dos personagens em volta, mais deixa transparecer a nós, leitores, sua própria face fracassada. Poderíamos perceber aí um exemplo do que diz Nietzsche, em *Além do bem e do mal*, sobre o homem que insiste em não ver

qualquer lado bom no outro: “Quem não quer ver o que há de elevado num homem olha tanto mais agudamente para o que nele é baixo e superficial – e com isso se revela” (1992, 188). O narrador, assim como o protagonista, não nos dá outra ideia dos homens e mulheres que permeiam o livro, senão a de que eles nada têm de bom a oferecer. Seus lados elevados não vêm à luz, e tudo o que temos é um passar de gente amoral e problemática, o que está mais perto do mundo descrito por Antoine Roquentin, em *A náusea*, de Sartre: “Quando se vive, nada acontece. Os cenários mudam, as pessoas entram e saem, eis tudo. Nunca há começos, os dias se sucedem aos dias, sem rima, nem solução: é uma soma monótona e interminável” (2002, 66) – monotonia apenas quebrada, no caso do livro que ora trabalhamos, pela mente delirante do protagonista.

Corroborando essa sua visão do mundo, o protagonista sempre se encontra sob as asas de uma mulher dominadora: primeiro sua tia, depois a dona da pensão onde mora na cidade grande. Oprimido também por elas, é observado e julgado. Este pode ser o motivo de sua personalidade fraca, sempre reafirmada com palavras de peso contra si mesmo, o que faz dessas palavras, dos discursos na narrativa, profundamente marcantes e definidoras de quem é o protagonista e em que mundo ele vive.

Se observarmos mais atentamente, veremos que quase toda palavra, frase ou sentença sobre o protagonista, pela sua voz ou pela do narrador, tem o peso do medo, da sofreguidão, da tortura psicológica – como no momento em que se descreve o baixar de porta de uma cafeteria para onde o protagonista fugia, mais uma vez, do suposto perseguidor. O baixar da porta é narrado à semelhança de uma agressão pessoal: “a morena do caixa lhe atirou um olhar de desprezo e impaciência; daí a pouco, as portas eram baixa-

das com um rangido que *parecia a mais enfática ordem de expulsão*” (p. 21; grifo nosso). As palavras pesam também quando se compara a um inseto, ainda referindo-se à perseguição que sofria: “tinham-no detectado, inseto de uma espécie diferente” (p. 22); ou quando se vê confortável, até onde essa palavra lhe cabe, no bar do Cruz, diante do Russo, porque julga inferiores como ele os que estão à sua volta:

Sentia-me à vontade, apesar das ameaças no ar, porque a insignificância social do sujeito e do lugar era um consolo; não suportava ver homens fortes, altos, talhados para o sucesso e a sedução, obviamente à vontade no mundo injusto e abrindo caminho como se a potência lhes fosse um direito natural e displicente (p. 24).

Mas não só ele é desprovido de nobreza na narrativa, todos ao seu redor o são por motivos semelhantes. A loura proprietária da escola onde trabalha é descrita como uma bela mulher, porém possui “uma meiga sovínice todo fim de mês, na hora do acerto de seu ordenado” (p. 19). Cassandra é uma mulher rica, culta, mas oprimida pelo marido, que poderia aparecer a qualquer momento nas suas reuniões chiques e estragar tudo com suas grosserias de homem bruto e nada educado, o que ela suportava, e os colegas “perdoavam, claro, porque eram dele o dinheiro, o casarão, a vida farta, repleta de livros e quadros famosos que adquirira, mas a simples presença do velho era para ela uma lembrança viva da dependência triste em que vivia” (p. 68).

Há ainda dona Graça, “a velha com sua mania de chorar” (p. 8), e um filho que a abandonara; Russo, compositor fracassado, sem rumo,

vivendo de restos e biscates; e a tia Ema, sempre cheia de cuidados exagerados e receios absurdos, como ele mesmo declara: “Deus, quantos medos, quantas advertências, que vida a dela!” (p. 80).

Mas o medo e o peso das palavras também estão fora das pessoas, no que cerca o “herói”, de traços naturalistas, no seu quarto, na casa da sua tia, como o crucifixo, a cômoda e o guarda-roupa, “uma predestinação, uma implacável decisão do Obscuro de fazê-lo prisioneiro de certas visões, de lugares imutáveis, de uma fixidez e de uma familiaridade nem por isso menos enigmática” (p. 87). O peso está no Senhor Morto da procissão da Sexta-Feira da Paixão, esboçada como uma desolação, um fardo mórbido e deprimente:

o filho [Jesus morto no andor] o incomodava pela cruz, pelas feridas, por aquele suplício que seguiria sendo cobrado em submissão e dor indefinidamente. E guardava uma impressão de terror das procissões de Sexta-Feira da Paixão quando, seguindo a tia, as velas seguradas com invólucro de papel impermeável, vislumbrava, no andor, aquele corpo do Senhor Morto, para o qual toda a culpa, toda a expiação, era pouca. Morto, que gravidade, que ternura, que peso para todos! – nunca uma morte com tantos ecos, tantas elegias, tantas carpideiras, tantos envolvidos. Era de fato um enterro, e ela, a *Verônica* – a conhecida soprano Iraide, professora de um dos dois grupos escolares – bem garantia que não havia dor maior que aquela, parecendo cantar só para ele, ele que não fizera nada, que não matara ninguém, que ia cabisbaixo, que apertava a vela erguida e se esforçava para não bater os olhos de novo no andor e ver aquele corpo nu para o qual nunca se chorava o bastante. Viu, de repente, que alguém queimava o cabelo de uma das acom-

panhantes e que esta, desesperada, tentava apagar as chamas com tapas, ajudada por alguns – mas, nenhum riso, não havia comicidade alguma nas fileiras. Se ela morresse queimada, a partir dos cabelos, era o lugar para morrer, virar pedacinho de carvão em glória – uma alma, outra, salva pelo martírio (p. 84).

Tudo o que ele vê na procissão são a cruz, as feridas, o suplício, a submissão, a dor; tudo na sua descrição da cena tem um papel importante na significação do martírio. A cantora parece cantar para ele, e não para o Senhor Morto, num retrato de seu mundo pequeno, onde ele é sempre o centro, o coitado merecedor de lamentos, como se comparasse a sua existência ímpia à do Cristo martirizado.

Cada parte do mundo é sempre suja pelo seu temperamento, como quando está de volta à sua cidade, numa bela noite estrelada, e ainda assim consegue ver algo negativo, em plena festa, ao invés de se soltar e aproveitar, “porque era severo demais consigo mesmo, sentia necessário mortificar-se, amargar-se ao extremo para forçar seu Destino a revelar-se”, e por isso, enquanto outros celebravam a bela noite, ele via “a cidade, muito plana, monótona, sem maiores atrativos” (p. 98). Como na festa, tudo em sua vida parece sórdido e insosso, desprovido de qualquer qualidade.

Esses detalhes ajudam-nos a entrar na mente do protagonista e a exemplificar um traço importante na narrativa: a minúcia das descrições. Essas descrições estão por todo o texto, as cenas e seus integrantes são sempre detalhadamente apresentados, desde que isto represente alta relevância para nos levar a uma maior compreensão do texto e envolvimento com a leitura. É o caso da descrição do Russo, personagem importante para a compreensão

das características do protagonista, assim como para ilustrar a qualidade dos demais personagens que compõem o quadro de miséria moral que reside no mundo retratado. Russo é descrito de forma minuciosa e pouco favorável:

Russo tinha as unhas sujas, roupas engorduradas. Os olhos eram miúdos e desconfiados, buscando todo e qualquer movimento significativo ao redor com uma malícia e uma experiência a que não faltava um profundo fatalismo. No mais, dava uma impressão de complacência beatífica, sempre com preguiça ou um pouco dopado, sempre acordando tarde para aparecer no bar com a cara recém-lavada e seu cigarro na boca, nenhuma preocupação com trabalho definido, limpando as orelhas com palitos de fósforo [...]. Um rosto mais para quadrado, capaz de caretas elaboradas, mas agradável, não mais. Umas mechas de cabelos brancos (pp. 13-4).

Além da construção frasal e da escolha dos termos e vocábulos que contribuem para o ar de distúrbio no texto, há algo mais: a forma da narrativa e do tempo não linear, repleto de *flashbacks*, em discurso indireto livre mesclado ao direto. A voz do narrador onisciente confunde-se sempre com a voz do protagonista, cujos pensamentos invadem a narrativa a todo momento, como se o narrador exteriorizasse tudo o que se passa na cabeça de seu “herói”. Isso dá versatilidade ao texto e contribui para o efeito de atropelo de pensamentos, de ideias sobrepostas, num fluxo de consciência que nos coloca dentro da mente do protagonista, deixando-nos ver seu mundo pelos seus olhos e pela sua mente, colocando-nos na posição de espreita, sempre próximo, acompanhando tudo de per-

to, indo e voltando no tempo. Porém, nem todos os personagens são manifestados da mesma forma profunda. Do protagonista vêm todas as informações do mundo ao redor. Dos outros o narrador nos fala pouco, e eles mesmos não nos descrevem nada de si, são coadjuvantes de pouca voz, quase mudos, conhecidos apenas pelo que diz o personagem principal e o narrador.

Outro ponto que auxilia a manter a agilidade e o clima de constante tensão e confusão psicológica são os parágrafos entrecortados – semelhantes aos pensamentos atropelados do protagonista –, que muitas vezes são quase independentes, ou seja, o parágrafo seguinte quase nunca é a continuação do anterior, mudando de assunto e até mesmo de época, para somente mais à frente voltar a narrar o que antes se narrava. Essa forma se assemelha a uma digressão do texto no próprio texto, digressão de eventos, de tempos diferentes que cortam a narrativa como uma lembrança surgida repentinamente e que não pode esperar para ser exposta depois, que precisa ser externada imediatamente. Essa técnica narrativa, que podemos chamar de divagação, é outro contributo para ambientar o leitor na mente aflita do personagem principal e, principalmente, funciona como um recurso para retardar o tempo da narrativa. Como afirma Italo Calvino:

Na literatura, o tempo é uma riqueza de que se pode dispor com prodigalidade e indiferença; não se trata de chegar primeiro a um limite preestabelecido; ao contrário, a economia de tempo é uma coisa boa, porque quanto mais tempo economizamos, mais tempo poderemos perder. A rapidez de estilo e de pensamento quer dizer, antes de mais nada, agilidade, mobilidade, desenvoltura; qualidades essas que se combinam com

uma escrita propensa às divagações, a saltar de um assunto para outro, a perder o fio do relato para reencontrá-lo ao fim de inumeráveis circunlóquios. [...] A divagação ou digressão é uma estratégia para protelar a conclusão, uma multiplicação do tempo no interior da obra, uma fuga permanente; fuga de quê? Da morte, naturalmente, diz em sua introdução ao *Tristram Shandy* o escritor italiano Carlo Levi (1990, 59).

E é dessa forma que as divagações, as digressões e as imersões de parágrafos e informações com tempos diferentes agem na novela. Recebemos uma informação do passado ou de outro momento para nos inteirar de algo ainda não exposto, mas também para retardar nossa chegada ao desfecho da saga.

Voltando ao protagonista, seu caráter triste e fraco, pouco afeito a evoluções comportamentais do início ao final da narrativa, sem alterações, não nos causando surpresa pela falta de ações imprevisíveis, sendo, portanto, bastante linear, nos levaria a pensar em personagem plano, nas concepções criadas por E. M. Forster, para quem “o teste de um personagem redondo é se ele é capaz de nos surpreender de maneira convincente. Se ele nunca nos surpreende, é plano” (2004, 100). No entanto, o protagonista de *O estranho no corredor* é bem caracterizado, mostrando profundidade e densidade psicológica, com uma grande vida interior e uma mente aflita, conturbada e ativa, tendo grande focalização interna, o que o torna um personagem interessante – apesar de pouca ou nenhuma curva evolutiva no decorrer da narrativa. Além disso, a atmosfera que o envolve dá vida ao texto e, por conseguinte, a ele próprio, o que o torna um personagem esférico.

As características do protagonista contribuem para que a coerência no texto se mantenha até o final, tendo em vista que se trata de um mundo onde os viventes são pavorrentos e de qualidade social inexpressiva; gestos silenciosos, poucas atitudes e passividade diante do mundo são características inerentes a esse mundo idealizado pelo autor, portanto são atributos que constituem o próprio caráter dos personagens e, claro, do protagonista.

O texto se desenvolve num clima de vazio, de solidão em meio ao turbilhão do mundo, e o perseguidor do protagonista talvez seja o “ente” mais próximo a ele, seu seguro no medo, só seu. Por isso, a possibilidade de perder essa presença causa-lhe mais medo do que a própria perseguição misteriosa em si, daí não querer falar com ninguém a respeito do seu problema, não querer compartilhar e assim perder esse segredo que, de alguma forma, o mantém mais forte e seguro: “Estranho, temia falar daquilo como se a perspectiva de livrar-se da sombra fosse mais triste que promissora” (p. 31).

Essa sombra, nome pelo qual ele define seu perseguidor, comporta-se como tal, uma sombra, pois sua aparição sempre se dá de forma nebulosa, vaga. Ao mesmo tempo que é bastante forte, marcante, assustador e presente, também é invisível a todos os demais. Nós, leitores, sempre sabemos de sua presença pela voz do narrador, que descreve seu surgimento como se nos repassasse a visão do perseguido, descrevendo-nos suas características, seus movimentos flutuantes, assim como os estados de espírito e aflição do protagonista. É o caso de uma “caçada” ocorrida na rua, quando o aparecimento da “sombra” se dá numa digressão: enquanto a cena descrita é um passeio em um dia de céu azul, com pombos arrulhando, muitas pessoas, carros, buzinas, uma vida seguindo normalmente, mesmo em meio a uma barafunda, o protagonista

segue distraíndo-se, até que, de súbito, sente-se vigiado, e tudo se transforma numa cena de perseguição digna de filmes de ação:

Notou que havia passos constantes atrás dos seus como réplicas e que, parando, estacavam também. Experimentava andar mais depressa, e o andar lá atrás se ajustava, sem coragem para virar-se, para olhar de esguelha, sentiu a garganta se fechando, a língua seca, e a multidão, as caras, os corpos, esse fluxo absurdo, copioso, não poderia absorvê-lo, escondê-lo? [...] Ah, se tivesse a coragem de olhar para trás, poderia talvez dissipar a cisma, desfazer o temor, mas andava, andava, corria, tropeçava em corpos, desviava, não pedia desculpas, era xingado, buzinado, enfiava-se por uma rua menos cheia [...] perdia fôlego, os óculos não ajudavam, não, não, tudo menos parar (p. 31).

Na fuga, encontra uma pequena loja de chocolates e, enquanto percebe o medo na vendedora, que o olha com suspeita, vira-se e vê o homem, “destacando-se dos transeuntes pela maneira direta com que o fitava, dando a entender que não havia dúvida, que a coisa era entre eles dois” (p. 32). Porém, mais uma vez, nada acontece. A perseguição acaba em nada. O perseguido dá as costas, assustado, com a impressão de que uma mão gelada pode tocá-lo de leve a qualquer momento, e só, tudo se acaba sem contato real. O trecho da perseguição é maior, com mais detalhes do estado do perseguido e de suas impressões sobre a “sombra”, no entanto basta-nos o que apresentamos aqui para percebermos o medo, o pavor que toma conta do perseguido, que anda, foge, sem ao menos ter certeza de que realmente era seguido: “ah, se tivesse a coragem de olhar para trás”, pensa.

A cena é veloz, conturbada, com pessoas, buzinas, esbarões, barulho e pânico, descrita pelo narrador por intermédio de palavras e expressões como “depressa”, “andava”, “corria”, “tropeçava” e “perdia fôlego” para designar a fuga assombrada; e outras como “sem coragem”, “esguelha”, “a garganta se fechando”, “a língua seca”, “cisma”, “temor” para designar o medo em si; e “multidão”, “fluxo absurdo”, “xingado”, “buzinado” para mostrar a balbúrdia que o rodeava, que ele ajudou a criar ao seu redor e que, ao mesmo tempo, estava dentro de si, na sua mente. Todos recursos que se tornam semelhantes e ganham força para gerar o suspense desejado.

A cena, acima de tudo, aclara-nos a realidade do pânico, do estado de espírito e do transtorno emocional em que vive o protagonista, dia após dia se vendo perseguido, vigiado, além de sua própria derrota pessoal, sua incapacidade de ser feliz, de se relacionar de forma saudável e produtiva com os outros e com o mundo. A corrida pelas ruas, fugindo de seu perseguidor, é a mesma que sofre internamente todos os dias ao fugir de relacionamentos, de novas aventuras, da tentativa de tentar, de mudar seu mundo. O pânico da cena é o seu pânico diário, é a falta de ar pela opressão que sente perante a vida. E a sombra sem nome, invisível – visível somente a ele, perseguido –, é uma espécie de *alter ego*, algo que representa também sua busca silenciosa por algo e sua visibilidade para o mundo como alguém significativo, real. Sua vida é semelhante a um pesadelo em que se veem apenas *flashes* de movimentos, de ocorrências, onde nada é claro, o que condiz também com a forma como o texto é narrado, tudo um pouco sonho-pesadelo, vago, com cenas entrecortadas, digressões, como vislumbres surreais.

A vida do protagonista é contada em retalhos de instantes, tendo em vista que o tempo é não linear. Ao lermos, encontramos numa espécie de prisma, em que fatos de uma vida são projetados de vários lados para montar uma história e uma compreensão da mente do personagem principal e da vida vivida por ele e por seus semelhantes. Os retalhos funcionam e nós entendemos o que se passa, enxergamos todos os ângulos, ou vários deles, que o autor nos deixa ver, graças também à onisciência do narrador.

Enfim, depois das perseguições e frustrações vividas na cidade grande, o “herói” retorna à sua cidade natal e à mediocridade de sempre: “que consolo poder voltar a um lugar tão pouco atraente, tão bom como esconderijo, anulação, fim de sonhos, de riscos!” (pp. 80-1). A novela termina numa espécie de revelação sobre o que já suspeitávamos. Não chega a ser uma epifania, pois para isso precisaria haver uma mudança nos rumos da história, o que não ocorre. Mas o mal se revela, e a narrativa termina bem acabada, o que, segundo E. M. Foster, é algo difícil para a maioria dos escritores, que costumam não saber como finalizar seus textos:

Praticamente todos os romances enfraquecem no final. [...]. Não fosse a existência da morte e do casamento, não sei como o romancista mediano concluiria seus livros. [...] Até onde se pode generalizar, é este o defeito inerente aos romances: eles desandam no fim; e há duas explicações para isso: primeiro, a perda do vigor, que ameaça tanto o romancista quanto qualquer outro trabalhador; segundo, a dificuldade que vínhamos discutindo. Os personagens foram escapando do controle, estabelecendo fundamentos e recusando-se depois a se edificar sobre eles, e então o romancista precisa trabalhar pessoalmente, a fim de terminar

sua tarefa a tempo. Finge que os personagens estão atuando para ele. Continua repetindo seus nomes e usando as aspas. Mas os personagens ou já foram embora ou já morreram (2004, 115-6).

Isso não ocorre com *O estanho no corredor*. Não há morte nem casamento no texto de Chico Lopes, e seus personagens, inclusive o protagonista, não escapam. Há, claro, o fato de que o livro não é um romance, mas uma novela, com menos personagens para administrar e uma história mais curta; porém, mesmo um conto pode fraquejar e perder força ao final. Mas nessa novela, ao chegarmos ao seu desfecho, temos a sensação de que acabou como deveria acabar, sem final mediocrementemente sentimental ou algo que o valesse.

E o que faz com que nos mantenhamos ligados ao texto, nesse mundo sombrio, parágrafo após parágrafo, deve-se muito ao ritmo, fundamental num texto, seja em prosa ou verso. Como diz Italo Calvino: “É um segredo do ritmo, uma forma de capturar o tempo que podemos reconhecer desde as suas origens: na épica por causa da métrica do verso, na narrativa em prosa pelas diversas maneiras de manter aceso o desejo de se ouvir o resto” (1990, 51). Desejo que mantemos até o fim dessa estória.

A novela de Chico Lopes revela o submundo da mente de alguém acuado pelo medo herdado dos excessos de cuidados de sua tia, dos escândalos e da fraqueza de seu pai, da loucura de sua mãe e talvez, sobretudo, do peso de um mundo feito para os fortes, arrogantes e subjugadores dos mais sensíveis. A obra expõe alguém marcado pela submissão ao caos que é sua mente, vivendo à margem e à sombra do mundo – à semelhança de seu perseguidor – como um carrasco inconsciente de si mesmo, sabotando-se, numa vida que vemos frágil e rarefeita através das frases, dos

adjetivos e dos comportamentos adjetivados, da minúcia com que características de personagens e lugares são-nos apresentadas, das imagens fortes, recursos que são a vida do texto, e este a morte e o vazio da vida.

Referências

- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- FEHÉR, Ferenc. *O romance está morrendo? Contribuição à teoria do romance*. Tradução de Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Tradução de Sérgio Alcides. 4ª ed. São Paulo: Globo, 2004.
- LOPES, Chico. *O estranho no corredor*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Tradução de Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SARTRE, Jean-Paul. *A náusea*. Tradução de Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

ENTREVISTAS

CONVERSAS DO *CAMPUS*
COM A CIDADE

FERREIRA GULLAR

“Não sou viciado em poesia”

Um dos raros consensos no agitado mundo literário é de Ferreira Gullar ser o mais importante poeta brasileiro vivo. A primazia se deve a uma trajetória de grande alcance temporal, durante a qual o maranhense comprovou sobejamente o talento para a escrita e a pertinência de acreditar nas próprias intuições.

Se em São Luís ainda estava impregnado de Parnasianismo, mudou radicalmente ao conhecer a poesia moderna, como comprova *A luta corporal*, que publicou em 1954, já no Rio de Janeiro. Precursor e praticante do Concretismo, fundou depois o Neoconcretismo, que trocou mais tarde por uma verdadeira entrega à militância, com direito à redação de cordéis engajados. Finda a ditadura, desligou-se da política, refluíu para a estética e deu continuidade a uma produção que atesta a sabedoria de aliar agudeza de espírito, apuro formal e atenção à vida.

Cláudia Sampaio, Dau Bastos, Leonardo Martinelli e **Marcos Pasche** entrevistaram Gullar em seu apartamento, em Copacabana. As páginas a seguir resumem um encontro de mais de três horas, ao longo do qual falou-se sobre os mais variados temas, do estatuto da arte à crise de valores da humanidade, dos textos de circunstância ao equívoco do hermetismo, da prática do ensaísmo à especificidade da poesia.

Os sete poemas portugueses de A luta corporal marcam, a um só tempo, o início de sua real carreira literária e o final da fase provinciana de seu trabalho. No poema “4”, segundo do livro, está: “Aqui se inicia / uma viagem clara / para a encantação”, e, mais adiante: “Nada vos sovino / com a minha incerteza / vos ilumino”. Passados mais de cinquenta anos, sua obra mantém essa busca de iluminação?

Na verdade, o que falei a respeito desses sete poemas portugueses é que eram um ajuste de contas com o passado: ainda havia o que dizer usando métricas e rimas. Acredito que o meio de expressão condiciona a percepção. Você apreende o mundo não só porque ele é como é; ele é uma invenção. Apreendo o mundo através da minha capacidade de expressá-lo. Quando mudo a linguagem da poesia, passo a ver o mundo de outra maneira. Tanto que nos anos seguintes houve uma volta à coisa material, como se fosse uma coisa primeira, uma redescoberta. Minha poesia mudou muito. Muitas coisas que aconteceram ao longo de minha vida também transformaram a maneira de eu me relacionar com a poesia. Mas acredito que a coisa mais constante na minha poesia envolva, sim, o propósito de iluminar o que há de misterioso e fascinante na existência. Isso foi se tornando mais acentuado após minha experiência política pelo Brasil, pelo mundo. Há um retorno a uma indagação, a uma espécie de perplexidade. É isso que, a meu ver, marca esses poemas.

Por trás da ligação de sua poesia com a luz, haveria a utopia de melhorar o mundo pelo trabalho com a linguagem?

O que acho hoje é que o mundo é inventado. Existe um mundo material, é claro, mas vivemos num mundo inventado, o mundo

cultural. A natureza é fundamental, porém o ser humano é um ser cultural que vive num universo de valores que ele criou, porque a realidade não basta, não o satisfaz. A arte vem para suprir essa necessidade de ir além das coisas que o homem tem. Acho que a poesia enriquece o mundo. Um poema de Drummond, um quadro de Van Gogh ampliam e melhoram a vida. Mas penso que a poesia, a pintura, o teatro e as artes em geral não são o caminho eficaz para mudar a sociedade. É claro que o cara que quiser fazer arte com uma visão ideológica, tudo bem, cada um que faça o que quiser e tiver necessidade. Acho, porém, que na atualidade não é isso que decide. Pode até contribuir, mas pouco e a longo prazo.

A referência a Van Gogh faz lembrar o ensaio sobre Artaud que você traduziu e foi publicado pela José Olympio. Artaud disse que depois de Van Gogh as cores da natureza não foram mais as mesmas.

Concordo com Artaud. Quando me referi a Van Gogh, queria dizer que a pintura dele acrescenta alguma coisa à natureza. Em lugar de imitar a natureza, ele a transforma. Um quadro de Van Gogh mostrando a paisagem não é a paisagem, é uma criação a partir dela. A arte não é expressão da realidade, é uma invenção a partir da realidade, das experiências e, sobretudo, das necessidades reais. Ela acrescenta à realidade. Até costume dizer que há o sistema solar, os planetas, as galáxias, enfim; aí Van Gogh pintou os girassóis e o universo passou a ser tudo isso mais os girassóis que ele pintou, uma coisa bela foi acrescentada ao mundo. Só que a invenção não se dá a partir do nada, porque você pode inventar que é Napoleão Bonaparte mas ninguém acredita. Não basta inventar, tem que

encontrar no outro a aceitação do que você inventou. Você pinta uma noite estrelada, mas a pessoa que não quer saber de sonho nenhum vai dizer: “Isso não existe, não quero saber disso”. Mas em geral o ser humano quer cada vez mais a noite transfigurada e louca, a ponto de ela virar uma parte a mais de nossa vida, da humanidade, e se manter.

Nas faculdades de Letras, você consta das listas de leituras obrigatórias, frequentemente associado ao binômio lirismo/participação. Como vê isso?

Devido à minha atuação contra a ditadura, há uma tendência, um pouco furada, de se supervalorizar a temática política em minha obra. Talvez seja mais uma facilitação didática, um recorte reducionista. Não é correto me verem como poeta político. Só tenho um livro em que a temática política realmente prepondera.

Sua trajetória política, de enfrentamento da ditadura e exílio, certamente contribui bastante para associá-lo a nomes como o de Neruda.

Neruda teve mais atuação, mais presença política do que eu e fez mais poesia política do que eu. Mas a tendência a rotular as coisas é natural. Por ser difícil distingui-las, é mais fácil encontrar uma definição mais ou menos esquemática e adotar.

O livro Um pouco acima do chão (1949), publicado com recursos próprios, ainda nos tempos de São Luís, não foi incluído em Toda poesia sob a alegação de ser um livro ingênuo. Entretanto, os cordéis estão presentes.

Cheguei a querer tirar os cordéis, mas acabei deixando porque acho sinceramente que ali há mais a preocupação de conscientizar politicamente as pessoas do que poesia de fato. A ideia de que se deve baixar o nível de qualidade para fazer poesia popular e chegar às massas é furada. Não chegamos a nada. Isso foi no tempo do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE, quando estava em pauta a revolução, a transformação da sociedade brasileira etc. Uma utopia. Depois do golpe acabou a ilusão, pelo menos a minha. Foi um baque muito sério e deixou clara uma série de intuições que eu já tinha a respeito do caminho a seguir. Com minha experiência depois na URSS, Chile, Argentina, fui me convencendo cada vez mais do quanto de ilusão havia naquilo. Quando estava no Chile, vi a extrema esquerda contribuindo para derrubar o Allende. O cara chegou à presidência da República com uma dificuldade danada, tentava conduzir o barco pressionado por todos os lados, e os esquerdistas criando fatos absurdos que desgastavam sua autoridade. O governo foi ficando encurralado, não podia reprimir os porras-loucas e isso contribuiu para seu desgaste junto às forças armadas. Muitos deles foram para a rua e começaram a pedir: “Fecha o Congresso!” O quadro era realmente muito complexo e até desesperador. Não basta chegar ao poder. Chega-se ao poder, mas aí surgem problemas cada vez mais difíceis de resolver.

Escrevendo sobre Poema sujo (1975), Paulo Mendes Campos se referiu a você como um poeta lúcido. Com o adjetivo, parece ter mantido a consciência e, ao mesmo tempo, eliminado o engajamento stricto sensu. Nada mais apropriado para alguém como você, que naquele momento de exceção usou o texto como arma, porém manteve o zelo pelo aspecto artístico da escrita.

A palavra *lúcido* tem várias interpretações. Acho que ele se refere à existência de certo grau de objetividade mesmo onde eu trate de questões mais subjetivas. Acho que também se refere a essa consciência do trabalho poético.

Talvez lúcido se deva também ao fato de você, ainda em meio à ditadura, não mais acreditar em transformações milagrosas e imediatas. O poema “Boato”, de Dentro da noite veloz (1975), diz: “Ora eu sei muito bem que poesia / não muda (logo) o mundo. / Mas é por isso mesmo que se faz poesia: / porque falta alegria. / E quando há alegria / se quer mais alegria!”.

Sim, acredito que também seja por aí. Até porque naquela época eu já tinha percebido muitas coisas que tiraram de mim algumas ilusões ingênuas.

Em “Nasce o poema”, de Muitas vozes (1999), lemos que “a manhã apaga as perguntas da noite / (...) / a memória dorme / o presente ri”. O poeta pode, pela loucura, presentificar os acontecimentos?

Para ser sincero, nunca estive à beira da loucura, nunca achei que fosse pirar. Sempre fui fascinado pelo lado escuro da vida e pela complexidade que a loucura expressa, mas jamais me deixei arrastar por isso. Sempre fui muito seguro, como se tivesse a possibilidade de mexer nesse mundo louco sem correr risco de me afundar nele. Agora, o que faço é desaprender a escrever e, pela desordem, chegar ao indizível. É que não acho que a racionalidade seja tudo. Tenho horror quando se subestima a capacidade do homem de governar

as coisas, mas sei que a razão não basta, especialmente quando se trata de arte. É uma coisa complicada que, ao mesmo tempo, tem a ver com a linguagem. Se desordeno totalmente a linguagem, não expresso nada; se me submeto à ordem total, só expresso o que a ordem me permite expressar. Fora da linguagem, do ponto de vista da expressão, não há nada. Os significados não estão dispersos no ar, e sim na linguagem. É com ela que tenho que fazer. Acredito que o erro do Concretismo é achar que pode fazer uma poesia sem sintaxe, sem discurso, porque o discurso é o que expressa a complexidade, sem discurso você cai no abstrato. Por isso digo com convicção que a poesia concreta não é concreta, é abstrata. Concreto é o resultado de todas as determinações: esse gato que está aqui em casa, que come, que dorme, que anda e que vive comigo, é o gato que existe. Mas o gato não existe, é uma ideia abstrata do animal.

Mesmo depois de “Traduzir-se”, a gente vê em sua poesia uma combinação de refinamento e realidade que talvez outros poetas não tivessem legitimidade de fazer.

Sou uma pessoa muito comum, ligada à vida, comprometida com a precariedade das coisas. Não sou intelectual no sentido do cara que acredita compreender o mundo. Estou lutando para entender, mas sem renunciar às coisas. Não é uma coisa deliberada, não é uma atitude estética, mas é isso, a minha poesia nasce de coisas muito simples, do espanto da própria realidade. O poema “Traduzir-se” nasceu de eu de repente ter percebido que sou uma pessoa conhecida, saio no jornal, os outros se referem a mim, mas sou também uma pessoa incompreensível, um enigma, a solidão profunda.

Existe uma contradição entre a imagem que as pessoas têm de mim e este ser incompreensível e insondável que sou. Aí a Nara Leão lê o poema e acha que fala dela, o Fagner lê e acha que fala dele. Talvez falar pelos outros seja o sentido da poesia.

Você é um cidadão declaradamente inimigo do barulho excessivo das cidades. No entanto, sua poesia é marcada por alaridos, estampidos, latidos etc. Como o Ferreira Gullar se alimenta daquilo que o José de Ribamar Ferreira despreza?

É diferente. Quando me refiro a latidos de cão, são coisas que existem na realidade, e a minha poesia brota de tudo isso. Existem barulhos agradáveis: o rumorejar das árvores como lá em São Luís é uma coisa que está na minha memória até hoje. Agora, a sirene dos bombeiros, isso aí não dá, tenho horror ao excesso de barulho. Sempre fico muito irritado com a barulheira, e a cidade é barulhenta demais. Barulho não me faz falta e, nesse nível de poluição, é insuportável. Não é preciso, por exemplo, que as ambulâncias e os carros do Corpo de Bombeiros tenham sirenes tão altas, o que inclusive pode provocar acidente. Uma vez eu estava dentro do meu carro, parado num sinal. Uma ambulância a meu lado ligou a sirene e, ao invés de abrir caminho, quase me fez perder o controle do automóvel. Aquele barulho me assustou muito na hora. Para completar, inventam novas sirenes, cada vez mais atordoantes, contrárias aos interesses dos cidadãos, mas ganham a concorrência pública, vendem, ganham dinheiro.

Como é viver a contradição de gostar da convivência com o mundo e, ao mesmo tempo, precisar de isolamento para fazer poesia?

Não gosto de solidão. Não fico pensando, preocupado com a poesia. Estou no meu dia a dia e de repente algo me toca, me espanta ou me chama a atenção para um aspecto que não havia percebido, aí tento expressar isso com o poema. Sou um pouco arrebatado pela poesia, sou um pouco chamado. Confesso que às vezes me dá até um certo tédio, penso na poesia um pouco ressabiado. Não gosto de ir para aquele mundo a não ser quando sou envolvido por um sentimento, uma necessidade. Na verdade, não sou viciado em poesia, tanto que escrevo muito pouco. Quando estou escrevendo é um barato, mas quando não estou, fico bem também.

Você escreveu muitos ensaios sobre arte. Foi levado a esses textos por gosto pelo assunto ou por encomenda?

Meu interesse pela arte é anterior ao interesse pela poesia. A arte sempre me falou muito. Ainda garoto, antes de tentar ser poeta, pensei em ser pintor, por ser fascinado pela pintura. É evidente também que, no curso da vida, escrevi por encomenda, para revistas de crítica de arte.

No que concerne à elaboração, qual a diferença entre ensaio e poesia?

Ensaio é mais reflexão, teoria, tentativa de compreender, demonstrar. A poesia, não, é muito especial, é essa coisa que falei de inventar a vida. Quando escrevo sobre arte, procuro coerência no que digo e em relação ao que escrevi antes; quando faço poesia, não tenho essa preocupação. Essa é uma diferença importante entre a poesia e o pensamento teórico. A poesia também é um tipo de reflexão,

mas não busca coerência alguma. O que um poema diz pode estar em contradição com o que outro poema diga, porque o que importa é expressar, criar aquilo que naquele momento é sua necessidade, não interessa se o que você diz entra em choque com o dito em outra ocasião. A verdade da poesia e da arte é o que comove. Se toca, se fascina as pessoas, tudo bem.

O que você acha dos poetas brasileiros contemporâneos?

Não os conheço assim a fundo, confesso que li muito por alto, não tenho uma visão formada a ponto de dar uma opinião. Sei, sinto, conheço alguns que vejo que são poetas. Porque para mim a coisa fundamental é que o cara seja poeta, que se manifeste ali a presença de um poeta. Quanto à qualidade, àquilo que vai produzir hoje ou amanhã, depende de uma série de fatores que nem sempre se controlam. Acho que realmente há uma geração aí. Apenas não gostaria de mencionar nomes, pois poderia cometer a injustiça de excluir indevidamente algum.

Talvez pudéssemos redesenhar a pergunta afastando-a de nomes específicos, para pensar a poesia brasileira atual como um todo. O que você vê?

Estou vendo alguns poetas caminharem por um hermetismo que considero equivocado. A poesia é uma coisa com a qual ou pela qual se deve buscar a complexidade, mas você tem que dizer a complexidade de uma forma acessível a outras pessoas. Dizer a complexidade de modo enigmático vira um jogo para meia dúzia de pessoas ou para o cara mesmo. Percebo em algumas coisas que tenho lido uma tendên-

cia a uma linguagem desligada das referências que possibilitam que o leitor penetre naquilo. Não tem emoção, nem compreensão, não sei o que tem. Das poucas vezes em que li, não entendi absolutamente nada, então não sei para que o cara escreve. Certamente ele sabe. Acontece que a arte é uma coisa popular. Pode até não atingir as pessoas, mas não pode ser feita para eruditos, a exigir pesquisas, notas de rodapé. A linguagem da arte é a da comunicação, do afeto. Não pode requerer explicações e prefácios para ser entendida. Quer dizer, mesmo quando o cara é um Mallarmé, você sente que há uma comunicação, que a emoção e o mistério suprem a compreensão lógica. O que não pode faltar é comunicabilidade e emoção.

No texto “O Nobel para Gullar”, que Antonio Carlos Secchin leu em Estocolmo, vemos que você foi precursor do Concretismo, do qual se afastou por considerá-lo fora do mundo. É o mesmo Gullar que, hoje, vê com preocupação um certo pendor para o hermetismo. Entretanto, atualmente se vive também o outro extremo: uma poesia que se contenta com o prosaísmo. Como fazer versos sem resvalar nem para um lado nem para o outro?

Cada um que faça suas próprias opções. A vida não tem ordem preestabelecida, muitos são os caminhos, não existe apenas um público para a poesia. Me preocupa ver uma coisa enigmática, que não consigo entender. Estou aberto, quero entender, sou uma pessoa voltada para isso e não consigo. Então fico imaginando quem vai compreender. Por outro lado, tenho uma certa preocupação com a poesia massificada, porque a sociedade já está dominada pela mídia, a superficialidade e o sensacionalismo tomam conta de tudo.

Inventam valores falsos de tudo quanto é lado e a todo instante, para serem vendidos a qualquer preço e de qualquer maneira. O que menos vale é a reflexão acerca dos fenômenos, das coisas em si. A poesia talvez reflita a confusão em que vivemos.

Ao longo de mais de meio século publicando, você angariou cada vez mais admiradores e, hoje, é considerado o maior poeta brasileiro em atividade. Todavia, por mais que se propague, a poesia tem um alcance bastante limitado em termos de público. Como você vê essa questão?

Constato que há uma grande ilusão com relação ao mundo em que a gente vive, das multidões. Alguns dizem habitar uma cidade de dez milhões de habitantes, mas é mentira. Vivo numa cidade de trinta pessoas. Essa ideia de que só vale o que milhões leem ou assistem é a mídia, um lado do que vivemos, mas não o único nem o fundamental. Já assisti a uma peça de teatro num quarto, ao lado de cinco pessoas, e me emocionei mais do que em muita peça de teatro que tinha visto antes. O que importa para mim é a senhora que me encontrou na rua, tirou da bolsa um poema meu que estava guardado, relido, e disse que sempre andava com ele. Valeu mais do que um milhão de exemplares vendidos para leitores que não conheço, não sei se leram, se não leram, se deixaram o livro num canto. Temos que corrigir um pouco a visão dos valores reais. Mais vale o relacionamento afetivo real. A fama vale na sociedade de consumo, mas não alimenta afetivamente as pessoas. Como digo, a vida parte sempre de zero; por mais que encha, está sempre vazia.

É sabido que a Academia Brasileira de Letras adoraria tê-lo entre seus quadros. Continua descartando a possibilidade de se candidatar a imortal?

Sim, tanto que há pouco comprei um túmulo no São João Batista (risos).

Já em seu primeiro livro, Um pouco acima do chão, encontra-se o poema “Viagem diurna à roda de meu quarto”, em que se insinua a ida de algumas pessoas à sua casa, após sua morte, e se pode ler: “Foi aqui, neste quarto, / que morou aquele moço magrinho / que publicava versos no jornal”. Quando o umbral da eternidade for transposto, como gostaria de ser lembrado?

Sinceramente, essas coisas não me preocupam. Sou agnóstico e não sinto desespero ao pensar na morte. É claro que me preocupo com as pessoas próximas ou que dependem de mim, que eventualmente sentirão minha ausência, da mesma forma como senti a morte de vários amigos, de pessoas queridas, de um filho... Mas quanto a mim, isso não é motivo de preocupação. É muito mais importante nos preocuparmos com a vida.

LEONARDO MARTINELLI

“Nem tudo são temas e metros na composição do poema”

A persona de Leonardo Martinelli é de difícil apreensão, pois o mesmo guitarrista que tocava em porões barulhentos do underground carioca costumava ser visto em animadas conversas teóricas; o ensaísta meticoloso podia berrar versos em bares; o compositor de rock era também doutorando em Literatura Comparada.

Toda essa heterogeneidade se revela coerente em seu primeiro livro de poesia, *Dedo no ventilador* (2005), e parece explicar o tráfego fácil no espaço e no tempo, o vínculo estreito entre existência e arte, a busca renhida do ritmo e a peneiração obsessiva das palavras.

Respondendo a uma série de perguntas formuladas por **Alessandra Gomes, Dau Bastos, Pedro Andrade e Rosana Barreto**, Leonardo demonstrou uma consistência que, juntamente com a beleza de seus textos, deixava entrever um futuro promissor. Infelizmente, alguns anos depois faleceu – o que torna ainda mais significativa a reedição desta entrevista.

Considerado parte de uma geração nomeada fluidamente como “Pós-pós”, o saudoso poeta não se via à frente de nada, apenas escaldado o suficiente para encarar tradição e contemporaneidade como complementares. Postura semelhante adotava na relação com as demais artes, em abertura cuja fecundidade se percebe em sua poesia.

Dedo no ventilador saiu pela coleção Canto do Bem-Te-Vi, em companhia dos livros de outros quatro poetas igualmente inéditos. Em vista da pluralidade que caracteriza a produção literária contemporânea, talvez haja mais diferenças do que semelhanças entre vocês. Entretanto, o aparecimento conjunto cria uma marola capaz de chamar a atenção da imprensa e, quiçá, dos leitores. Estaríamos diante de mais um indício de que o mercado editorial brasileiro realmente está se profissionalizando?

Espero que sim. Desde que deixou ser “amigo do rei”, o poeta dispõe basicamente dos próprios recursos para publicar. Para não recuar muito no tempo, pensemos em Drummond, que imprimiu *Alguma poesia* com dinheiro da família, e João Cabral de Melo Neto, que fez livro na prensa caseira... Eram projetos individuais. Em 1974, essa situação parece ter começado a mudar a partir do lançamento de uma coleção decisiva chamada Frenesi, com livros de Cacaso, Francisco Alvim, Geraldo Carneiro, João Carlos Pádua e Roberto Schwarz. Eram poetas bem setentistas, com trabalhos de nível muito alto. Quanto à *Canto do Bem-Te-Vi*, foi ideia da poeta Lélia Coelho Frota, que decidiu lançar uma coleção com poetas inéditos, a partir de originais escolhidos por um júri constituído por ela própria, Armando Freitas Filho, Silviano Santiago e Luiz Paulo Horta.

Italo Moriconi publicou uma resenha em que combina uma visão global do que chamou de “Geração Pós-pós” ao elogio pontual de cada um dos poetas. O que você acha do que ele escreveu?

Além de ter sido a primeira, foi a mais importante resenha produzida sobre a coleção. Esse tipo de apresentação de novos poetas

por parte de um crítico conhecido funciona, pois chama a atenção de outros editores e analistas, ao mesmo tempo que estimula as pessoas a adquirirem os livros. Ao falar de “pós-pós”, imagino que o Italo tinha em mente quem estreou depois de Carlito Azevedo, Claudia Roquette-Pinto, Marcos Siscar, Heitor Ferraz e outros poetas que apareceram no final dos 80 e início dos 90. Após esse pessoal, vê-se a Geração 00, ou Pós-pós, que somos nós. Pessoalmente, acho um nome ruim, com uma conotação meio *blasé* que me desagrada.

É verdade que a Geração Pós-pós é dada a frequentar oficinas literárias?

Sim, e não fugi à regra. A oficina de que fiz parte chamava-se Mário Faustino, era ligada ao Diretório Acadêmico de Letras da UERJ e dirigida pelos poetas e professores de literatura Jorge Wanderley, Italo Moriconi e Luiz Carlos Lima. Foi muito proveitosa, pois eu, que não mostrava meus poemas a ninguém, fui obrigado a expô-los ao olhar dos outros. Nos reuníamos toda quinta-feira para discutir poesia nossa e alheia. Havia muita polêmica, porque o Italo, o Jorge e o Luiz Carlos não concordavam em quase nada. Mas como não se disputava nenhum tipo de poder, as discussões acabavam sempre em brincadeira. Depois a gente ia para o bar beber cerveja e continuar falando. Ai a oficina ficava boa mesmo.

Você também gosta de escrever ensaios, a exemplo de “Ferreira Gullar e o tempo do poema”, publicado pela revista Inimigo Rumor. Como se deu o encontro entre texto analítico e escrito poético em sua vida?

Comecei a me interessar realmente por poesia ao travar contato com trabalhos como o dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos. Gostava de ir à livraria mesmo sem dinheiro, só para ficar lendo *À margem da margem*, os livros traduzidos, tudo o que faziam. Os dois me pareciam muito cultos e estudiosos, eu achava tudo aquilo muito bonito. Ezra Pound dizia que ninguém acorda de manhã e fala que vai escrever uma sinfonia para o “meu amor”; mas um poema todo mundo acha que pode fazer. Ao afirmar isso, ele queria enfatizar a necessidade de se conhecer a tradição para se fazer arte. Tentei isso por meio dos trabalhos acadêmicos, que acabaram sendo um excelente laboratório. Os primeiros textos que publiquei foram estudos críticos, pela própria demanda acadêmica e universitária, de se sair correndo atrás de congresso, discussão, leitura e pesquisa. Já a poesia precisa ser criada de maneira mais paciente, não convém ter pressa. Escrevo poemas desde os 15 ou 16 anos e somente aos 35 lancei um livro.

Desde 1993 seus poemas aparecem em jornais universitários e revistas literárias, todavia, entre os entrevistados do livro Papos contemporâneos 1, você é o mais novo e o que menos publicou. A escolha de seu nome se deve à concordância dos críticos quanto a seu potencial. Como se sente ao ser visto como promessa?

Fico feliz, mas não olho para minha poesia como promessa. Prefiro vê-la como meio de expressão que escolhi desde muito cedo. Agora, que já estou quase na metade da vida, não dá mais para mudar, vou continuar escrevendo. Meu primeiro livro não se compõe dos melhores poemas escolhidos entre um monte que eu tivesse na

gaveta. Foi pensado, isso sim, para começar um trabalho. Por isso demorou tanto. Para mim, foi muito importante arquitetar o livro, seccioná-lo em quatro partes ou vetores aos quais os diferentes poemas se atrelam. Com essa divisão não visei a uma expressão exterior, não tentei dar conta de nenhuma condição especial do humano, e sim reforçar a coerência interna do conjunto de textos. Foi assim que realmente comecei a me sentir autor. Em fase avançada desse processo, mandei os poemas para alguns amigos, entre os quais o Armando Freitas Filho, que gostou e recomendou a publicação de meu livro na coleção.

Você inveja outros poetas?

Invejo mais poemas do que poetas. Foi o que me aconteceu, por exemplo, ao ler um poema da Lu Menezes sobre uma pessoa desacordada no banco de trás de um carro; achei aquela imagem poderosa. Às vezes, a gente nem conhece o livro todo, mas, ao se deparar com alguns textos, já fica chocado. Experimentei isso diante de uns poemas do Ricardo Domeneck, que tem uns processos muito atraentes; gostaria de conhecê-lo e conversar sobre poesia, ele tem ideias um tanto bombásticas e radicais, enfim, não está de brincadeira... Fiquei igualmente fascinado pelos livros do Aníbal Cristobo, argentino que publica muito no Brasil e fez parte da antologia *Esses poetas*, organizada pela Heloisa Buarque de Hollanda. Essa é uma inveja produtiva, provocada por trabalhos que demonstram domínio técnico e muita precisão. Agora, há também a inveja que senti ao ler “A rosa do povo”, quando pensei: “Nunca vou escrever nada que chegue aos pés disso, o século XX existe para que Drummond brilhe”.

Devido ao grande volume de texto que costuma compor um romance, a maioria dos escritores redige as primeiras versões de suas histórias diretamente no computador. E quanto a você, em sua criação poética?

Quando comecei a escrever, não tinha computador. Usava lápis ou caneta e, como minha caligrafia era ruim, ficava com raiva do caderno, então passava a limpo até achar que o poema estava bonito na página. Essa necessidade acabou resultando no hábito de reelaborar muitas vezes cada verso. Hoje em dia, meu processo envolve muita colagem. Redijo uma série de textos, depois escolho os pedaços que me agradam mais em cada um deles e vejo se funcionam juntos. A justaposição de fragmentos acaba gerando novas ideias e dando outras perspectivas aos poemas. O mais interessante é isso.

Esse processo de montagem naturalmente cria elipses e estranhamentos que ampliam o potencial literário, ao mesmo tempo que dificultam a recepção por parte dos leitores mais simples. Você acha que o hermetismo é um traço inevitável da poesia contemporânea que leva em conta os achados do passado?

A tendência ao hermético de boa parte da poesia contemporânea não é negativa nem positiva, mas sintoma de uma realidade que se deve a várias coordenadas literárias e sociais, além da formação de cada autor. Muitas vezes o poeta brasileiro escreve apenas para seus pares ou para estudantes de Letras preocupados em atingir o máximo de rendimento analítico em suas monografias, dissertações e teses. Há também os praticantes do hermetismo vazio,

que é como uma caixa chinesa: você vai tirando uma de dentro da outra e, quando chega ao final, não encontra nada. No entanto, existem poetas que não poderiam ser de outra forma, que por trás do hermetismo guardam alguma coisa cujo prazer de descobrir proporcionam ao leitor. Fazem uma poesia tão boa que não tem sentido cobrar que ainda seja comunicativa. Sem falar que há muita poesia extremamente comunicativa que é horrível, fácil demais de ler, não interessa.

Como a velha discussão entre métrica e verso livre se coloca hoje?

A métrica já foi fetichizada, ao ser vista como detentora da essência do poético. A partir do Modernismo, porém, recebeu um combate cerrado. Agora, para falar do verso livre, citemos Fernando Pessoa, que não abdicou dos metros regulares, mas tão somente do padrão rítmico a que a métrica clássica induz. Na verdade, não existe poesia sem a utilização de recursos musicais que visem ao ritmo. Hoje, a métrica não desperta tanto ódio assim. Poucos são os poetas que não trabalham, em alguma esfera de composição, com versos medidos. Existem aqueles que não conhecem métrica e até podem tirar algum proveito da ignorância; mas são poucos. Acho que não se perde nada em aprender métrica, em conhecer os vários expedientes para contar as sílabas e fazê-las caber no verso. O mais importante é o ritmo, a ser trabalhado no sentido da expressão do pensamento e da imagem. Há aliteração, assonância, eco, enjambement, corte abrupto... Pode-se escalonar um verso para se conseguir o mesmo número de sílabas ou isolar uma pequena parte do verso no centro da página, já pensando no efeito de leitura... Acho que todas

essas escolhas implicam uma determinada atitude diante da literatura e da vida. Para mim, o legítimo é isso. Basta pensar no Paulo Henriques Britto, que trabalha basicamente com formas fixas e é um dos maiores poetas brasileiros da atualidade.

Coerentemente com o que acaba de dizer, você faz tanto verso livre quanto poema respeitoso da métrica. O que pauta suas decisões?

Uso métrica com intenções musicais. Geralmente começo com uma frase ou expressão que me cativa a ponto de querer continuar escrevendo. Se sai com um ritmo decassílabo, por exemplo, posso escolher continuar com o mesmo número de sílabas ou alternar com outras formas; depende do que quero expressar. Por isso é preciso fazer muitos estudos, como um artista plástico, para conseguir uma forma poética. Quando se trata de metrificar, fazer a estrofação, cortar o verso, sou muito cauteloso, até obsessivo, demoro muito para fazer opções. Um problema frequente são os materiais vocabulares: certas palavras incomodam por serem incomuns na língua falada e, ao mesmo tempo, excessivamente carregadas de atmosfera poética. Nas últimas montagens e revisões do livro, preocupei-me em extirpar todo palavreado forçado, capaz de criar efeitos rítmicos, mas sem funcionalidade na composição. Penso o poema de tal maneira como um projetinho arquitetônico que, às vezes, faço bandeirinhas volpianas com a métrica. Gosto de compor silhuetas para cada poema e, ao menos nesse livro, quis que houvesse um reconhecimento imediato da visualidade do poema, sua mancha na página, essas coisas.

Você se refere à mancha, porém não conseguimos enxergá-la tão nitidamente quanto em Mallarmé, Apollinaire...

Mallarmé, no grande poema “Un coup de dés” (1897), trabalhou com verdadeira obsessão a tipografia e a mancha gráfica, como se elas pudessem exprimir uma nova sensibilidade poética, que acompanharia os avanços tecnológicos. Em 1918, publicaram-se os *Calligrammes* de Apollinaire, considerados um marco desse tipo de procedimento, mas posteriormente criticados, já que se veem poemas sobre coração em forma de coração, ou quase isso. De toda forma, muitos poetas contemporâneos continuam cultivando um *approach* mais visualista, mais concreto. Quanto à mancha formada por meus poemas, eu a penso em termos de estrofação, a partir da alternância entre versos curtos e longos. Acho que assim se pode criar um ritmo silencioso. É uma criação simultaneamente sonora e visual, desvendada enquanto se está lendo o texto na página. São esferas que se interpenetram, para criar efeito.

A psicologia, a sociologia e a história costumam ser vistas com desconfiança pela literatura, já que se pretendem ciências, portanto costumam buscar certezas. Já a filosofia se alimenta de perguntas e cogitações, por conseguinte possibilita aprofundamento sem tolher a liberdade. Como você vê a relação da filosofia com a poesia?

Acabamos herdando muito da dureza, entre aspas, do texto filosófico, como um antídoto para a beleza, também entre aspas, do texto poético. Todavia, o que há de mais interessante na poesia moderna, sobretudo em poetas grandes como João Cabral de

Melo Neto, é a existência de quase que uma filosofia rítmica sobre os acontecimentos poéticos. “Treze formas de olhar um melro”, de Wallace Stevens, também pode ser lido como filosofia, uma filosofia algo zen. Essa sintaxe do pensamento filosófico acaba sendo uma das ferramentas da poesia e se reflete na retomada de uma imagem em relação ao circuito que se arma em torno dela. Tentei fazer isso em alguns poemas. Em “Nietzsche: máscara mortuária”, por exemplo, cada imagem tratada se reflete sobre a outra, de modo que não há hierarquia e se abarca tanto o relevo das categorias desenvolvidas pelo filósofo quanto a imagem de seu corpo tragicamente decomposto. Tudo isso funciona como um sistema reflexivo, de espelhamentos. Acho que o entendimento e a imaginação vão ser sempre matéria para a filosofia, enquanto tendem a se espelhar no poético. Acrescente-se que a raiz de toda a poesia é filosófica e religiosa. Ler/ouvir o Antigo Testamento é uma experiência poética de que dá excelente testemunho a tradução que Haroldo de Campos fez do *Eclesiastes*. O mesmo Haroldo escandiu trechos da *Fenomenologia do espírito*, de Hegel, e mostrou como esse texto, tido por muitos como duro, difícil, antimusical e feio, tem um potencial rítmico que se explicita ao se imprimir a cadência poética adequada ao pensamento. O concretista pega uma passagem hegeliana e, mediante cortes e acréscimos vocabulares estratégicos, transforma-a em poema. Acho que esse é um dos tipos de trânsito que pode haver entre filosofia e poesia, a meio caminho do pastiche e da paráfrase.

O niilismo e a violência perpassam seu livro. Que conexão você enxerga entre esses dois termos?

Tento cultivar não o niilismo do desespero, da nostalgia do sublime, e sim o niilismo ativo. O próprio poema em que descrevo a foto da máscara mortuária de Nietzsche me ocorreu como vontade de tratar do fato de o corpo decomposto do filósofo continuar produzindo vida. Para mim, é uma metáfora viva da própria filosofia dele. O niilismo que está no livro é transformador, do homem que diz não ao não, que ultrapassa o estado do querer morrer. Enfrentar o decomposto e o violento é uma tarefa diária. As poéticas da violência – vamos falar assim – sempre se fizeram presentes na história da humanidade. Basta pensar no bíblico *Livro dos juízes*, que é uma carnificina só. O século XX, com duas guerras mundiais e uma mortandade inédita, não teve escapatória senão enfrentar artisticamente o problema. Por outro lado, há diversos modos de encará-lo e o meu é bastante carioca. Tento imaginar o que se passa na cabeça dos personagens que povoam nossos noticiários, nossos medos cotidianos. Esses personagens não devem ser propriedade exclusiva dos produtores; os poetas também podem falar sobre eles. Afinal, como disse o beat Lawrence Ferlinghetti, “poesia moderna é prosa”, também trabalha com fatos e coisas concretas, acontecimentos, cenas do dia a dia. A menos que fique ilhada no significante, o que não me interessa. Acho que semeiei prosaísmo ao longo de todo o meu livro.

Costuma-se ver como nefasto o engajamento em literatura. Só que seu livro parece escapar a essa limitação, ao demonstrar consciência da realidade sem resvalar para a denúncia e, na verdade, limitar a ancoragem ao tempo. O que nos diria a respeito?

Fiquei contente quando li o livro finalmente montado, porque vi que isso transpareceu. Realmente me preocupei em deixar emergir minhas preocupações – não minhas posições – quanto ao modo como o mundo se organiza e à maneira como isso pode ser transposto para a poesia. Tomei emprestada essa ideia do Jacques Rancière, para quem a linguagem literária é política já de saída, não porque remeta a um espaço de significações políticas, mas porque se trata da língua, arena onde se dão todas as negociações. Desarmar o clichê, sabotar uma expressão costumeiramente prosaica com algum adjetivo fora de ordem, alguma conexão que desestabilize, seja no campo sintático ou no semântico, é ser político no melhor sentido que o poema pode ser.

Em seu livro, são frequentes as incorporações de outras artes. Importa-se de comentar alguns poemas em que isso se mostra mais evidente?

“A amiga imaginária”, por exemplo, é um clone de *A noiva despida pelos seus celibatários*, de Marcel Duchamp. Ao ler sobre o fascínio do pintor e escultor francês pela poesia hermética, por Mallarmé, acabei intuindo um princípio de montagem a partir do qual cheguei aos mecanismos de que precisava para escrever o poema. Os músicos também aparecem bastante. Sem Miles Davis e Jimi Hendrix, eu não teria chegado a certas percepções de material sonoro que foram fundamentais a poemas dedicados aos dois. Ao escrever sobre Jimi Hendrix, eu ia lendo os versos ao som da introdução de “Voodoo Child”, que colocava como um *loop* no computador. Já no poema do Miles Davis, peguei um trecho da primeira parte do *Bitches Brew*, a introdução do baixo, e também fiquei lendo em cima, colando um

verso ao outro até que aquilo desse o efeito musical que eu procurava.

Como compositor que também é, como você vê a relação entre letra de música e poema?

O livro que organizou minha cabeça sobre o assunto foi *O balanço da bossa*, de Augusto de Campos. Há letra de música que é poema, como há poema que pode ser musicado. Certas letras podem ser lidas sozinhas e se sustentam como poesia. Poderia lembrar algumas de John Lennon, Bob Dylan... Muitas letras de Caetano Veloso, principalmente num disco como *Joia*, são verdadeiras pérolas de poesia visual. O mesmo se pode dizer do grande artesão Vinicius de Moraes, do qual muitas letras entram sem problema em qualquer antologia poética sua. Em “A felicidade”, por exemplo, ele pega dois lugares-comuns do lírico – “flor” e “amor” – e faz uma aproximação: “Brilha tranquila / Depois de leve oscila / E cai como uma lágrima de amor”. Não é para qualquer um. Agora, independentemente da qualidade, nem toda letra pode ser lida como poesia... Acho que todo poeta deveria saber escrever letra de música, porém nem todo letrista precisa saber escrever poesia.

O que você acaba de dizer também se aplica ao trabalho de um dublê de músico e poeta como Arnaldo Antunes?

Sim. No trabalho do ex-titã a letra e o poema praticamente fazem parte do mesmo processo: muitas letras podem ser lidas como se fossem poemas, mas, se você atentar bem, percebe que há dife-

renças e nuances. O poema tem questões de ênfase, dá-se ao luxo de ser hermético, afinal o livro pode ser lido várias vezes e abrir os significados paulatinamente. Quanto à letra, não pode ser tão profunda e, ao mesmo tempo que privilegia o ritmo, faz-se de palavras mais próximas do coloquial.

Existe alguma possibilidade de o letrista se livrar dessas limitações?

Bom, ele pode trabalhar no underground, na esfera do barulho e da experimentação, o que aliás me atrai bastante. Tanto que há muito barulho em meu livro. Tentei criar uma certa alternância de climas, ritmos e figuras ao longo de *Dedo do ventilador*, pois acho que nem tudo são temas e metros na composição do poema.

RESENHAS

ANÁLISES DE LIVROS
DE ENSAIO, FICÇÃO
E POÉSIA

Ficção fragmentária e experimental

As visitas que hoje estamos,
de Antonio Geraldo Figueiredo Ferreira

Carlos Palacios*

William Faulkner, ao ganhar o Prêmio Nobel de Literatura, afirmou que a voz do poeta, do escritor, não deve apenas registrar a atividade humana, mas servir de suporte e ser um dos pilares para que o homem seja capaz de resistir e prevalecer. O discurso de Faulkner me veio à cabeça durante a leitura do romance de estreia de Antonio Geraldo Figueiredo Ferreira, *As visitas que hoje estamos* (2013), extensa e árdua empreitada que busca reproduzir um amontoado de falas daqueles que poderíamos classificar a partir da nomenclatura “brasileiro humilde”. Recorrentemente, nossas narrativas, da literatura ao cinema – de Aluísio Azevedo a Guimarães Rosa, de Glauber Rocha a Walter Salles –, procuraram dar forma a essa figura onipresente e fantasmática, de baixa escolaridade e origem pobre, pois seria a partir dela que conseguiríamos vislumbrar a verdadeira face de nosso país. Como no fragmento intitulado “em suspenso”, em que o narrador, assumindo a posição de indivíduo culto, encontra dentro de um livro o bilhete de um anônimo implorando por ajuda financeira e afirma que tal conteúdo “tem a cara do Brasil”.

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

Em *As visitas*, o registro dessa voz é feito de pequenos pedaços de tragédia: doença, velhice, crenças religiosas frustradas, relacionamentos afetivos conturbados e diversas outras vivências potencializadas pela exploração da linguagem coloquial da pessoa inculta, pobre, marginalizada. Essa potencialização leva a momentos de inegável beleza – “esta dor latejada que continua ficando, e tudo sem remédio lá pra trás” – e a outros que podem parecer mais gratuitos, como na reprodução de uma conversa na web – “acredito em deus de vez em quando, bjs” –, além de passagens que, pela exagerada exploração da miséria, atingem um incômodo teor cômico – “uma mulher lavou a bunda de um moço bem na minha frente, ele era um quase homem, já, mas usava fraldão de pano, umas porcarias dele caíram na poça d’água, deu ânsia, quase não bebi”.

As centenas de trechos que compõem a obra são, em sua maioria, relatos em primeira pessoa, salvo o roteiro teatral protagonizado pelas personagens Cora e Naum, que interrompe as séries de discursos pessoais. Muitas vezes, esses fragmentos de discursos em primeira pessoa, espécies de monólogos interiores, tratam de situações parecidas, normalmente marcadas por questões religiosas, e que recebem tratamento quase idêntico em relação à linguagem – o que faz com que, em certos momentos, pareçam repetitivos. Entretanto, a falta de ligação direta entre um discurso e outro e o fato de serem introduzidos sem nenhuma apresentação ou ambientação constituem aspectos positivos da obra, da qual estão ausentes fórmulas fáceis e relações de causa e efeito que poderiam explicar ou sugerir uma origem para toda a tragédia apresentada. Assim, a escrita de Ferreira se distancia de uma sociologia pobre, comum em romances que exploram personagens de origem humilde.

Um dos senões do livro é que, embora se saiba que a brevidade dos trechos é proposital, fica a sensação de que alguns mais interessantes poderiam ter sido mais explorados, enquanto outros, descartados. Não apenas a repetitividade se apresenta como um percalço para o andamento da leitura, como há inconstância na qualidade das histórias. Se algumas atingem um elevado nível estético, transpondo a coloquialidade das reflexões de um tipo social a algo superior, nos moldes de um Rosa, desagregando-se da mera vulgaridade para um rico jogo de signos e significados, outras parecem descambar para a mimese naturalista. Entra aí a crítica de Faulkner ao registro gratuito da decadência humana.

O roteiro teatral, que surge em alguns momentos ao longo da obra, talvez seja o mais interessante. Não por suscitar uma leitura mais fácil e fluida a partir da objetividade dos diálogos, mas por trazer uma representação social exagerada que, em vez de buscar uma construção fiel da realidade, constitui uma forma inteligente de ironia. A estrutura de roteiro teatral reforça a ideia de encenação e espetacularização da miséria cotidiana, em representação que, por ser forçosamente exagerada e sutilmente irônica, se torna autoquestionadora. E sabemos que a literatura que costuma ser mais interessante e enriquecedora é aquela que, em vez de apenas registrar o real, busca questionar suas representações.

No final das contas, *As visitas que hoje estamos* se revela, a meu ver, como um romance conflituoso – conflito este que se articula a partir do contraste entre escolhas felizes e outras equivocadas, mas que, ao término da leitura, deixa uma sensação otimista em relação às futuras produções do escritor, alimentada pelo fôlego demonstrado nesse romance de estreia.

Do eu

Alameda Santos, de Ivana Arruda Leite

Cintia Barreto*

Ivana Arruda Leite estreou na literatura em 1997, com a coletânea de contos *Histórias da mulher do fim do século*. Ainda na chave das narrativas curtas que tematizam a mulher e seus fracassos, sobretudo amorosos, lançou o volume *Ao homem que não me quis* (2005). Quatro anos depois publicou seu primeiro romance, *Hotel Novo Mundo*, no qual se hospedam prostitutas, homossexuais, artistas em decadência, pais de santo, crianças adoentadas, mulheres mal-amadas e soropositivos.

Alameda Santos (2010) também traz personagens à margem. O enredo é simples: de 1984 a 1992, a narradora-protagonista grava, a cada final de ano, suas impressões em uma fita cassete. No entanto, como acontece com outros textos da autora, é difícil categorizar esse segundo romance. Seria um livro de memórias? Um híbrido de fato e ficção? Um relato atormentado? Sabemos que instiga e provoca, combina o cômico e o sério, quebra continuamente as expectativas – e nisso reside um dos trunfos de Ivana.

Os relatos deixam entrever o contexto histórico. A aids surge como o mal de toda uma geração, canções conhecidas pontuam os humores da protagonista, flashes de telenovelas se fazem

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

presentes e a calamidade política potencializa a agonia: “Hoje, por exemplo, se eu fosse contar as desgraças que me aconteceram este ano, eu começaria pela maior delas: o prefeito agora é o Jânio Quadros. Quer desgraça maior? Pois tem. O Tancredo Neves, o presidente que ia redemocratizar o país, morreu antes de tomar posse. Quer mais? O presidente da República é o José Sarney e a inflação esse ano foi de 240%. Entendeu agora por que que não dá mais pra ficar pensando nos problemas do meu mundinho interior?” (p. 38).

Desde o interior claustrofóbico das casas até os bares e espaços públicos, passando pelas gravações do monólogo da narradora, o discurso permanece espiral em que as tensões psicológicas, familiares, sociais e amorosas ressoam e contribuem para a produção de uma narrativa a um só tempo dolorosa e sarcástica, na qual se veem descortinados desde o machismo até o padecer afetivo.

Segundo Foucault, o “discurso nada mais é do que a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos”. O discurso amoroso dilacerado é a espinha dorsal desse romance feito de casos e descasos, cuja protagonista se vê envolvida com Charles, que é casado com Tereza: “Já que essa é uma fita-testamento, vou aproveitar pra mandar alguns recados. Charles, querido, você foi uma grande paixão, a maior de todas, mas passou. Hoje, pra mim, você tá morto e acabado” (p. 23). A difícil relação é feita de idas e vindas, levando a memória da narradora a ativar e desativar as sensações desencadeadas pelo homem que tanto a faz sofrer.

A história possibilita que acompanhem outros dramas, como o ostracismo vivido no campo profissional e o complicado convívio com a filha. À sombra criada pela aids somam-se os problemas com as drogas. A contrapartida se apresenta no comportamento, onde a homo e a bissexualidade são encaradas com naturalidade.

Surge principalmente na liberdade da linguagem, marcada por uma fluidez que, condimentada por expressões coloquiais e palavrões, condiz perfeitamente com a temática.

O livro fala de perdas – de amigos, amores, empregos –, em gangorra na qual só a narradora permanece. Às vezes, para ficar imóvel enquanto pessoas em volta são atingidas pelas vicissitudes. Noutras, para se movimentar por obra de terceiros, como quando é obrigada pela mãe a fazer concurso. Há ainda as situações desconcertantes em que se mete por conta própria, como na ocasião em que, já com quarenta anos de idade, escala um muro para encontrar seu grande amor. A completar o espelho patético em que a personagem central se vê cotidianamente ou se revê na retrospectiva anual, lá está o álcool.

A solidão e a permanência à margem do princípio do prazer levam-na a pensar na alameda que dá título ao livro como a rua em que se jogará do oitavo andar. Assim, ao nos conduzir pelas veredas e dutos por onde circulam paixões, tropeços, anseios e desventuras da vida, o segundo romance de Ivana tem um efeito inegavelmente humanizador. O melhor é que a sátira que o perpassa lembra a advertência de Freud, para quem o mundo parece perigoso, mas “não passa de um jogo de crianças, digno de que sobre ele se faça uma pilhéria!”. É, portanto, com as tintas do humor daqueles que conseguem rir de seus próprios problemas que a narrativa pode, entre múltiplas possibilidades, ser assimilada como a história do eu.

Faces ficcionais da paixão

Meu amor, de Beatriz Bracher

Darville Lizis*

O título *Meu amor* (2009) gera um desconcerto que a leitura não reduz, ao contrário, exacerba. A começar pela autoria (afinal, feminina) e a cor da capa (rosa púrpura), nossos pré-conceitos são destruídos, um a um, com o passar das páginas. O tema recorrente não é aquele que nossa mente, num primeiro momento, formula. O amor jamais se transmuta em drama romanesco. Os núcleos de todas as narrativas devem ser entendidos como paixões, compreendidas como sentimentos variados: dúvida, ódio, incerteza, vazio, angústia, tesão. São os amores humanos.

Se a humanidade começou a produzir ficção para tentar explicar o mundo, Beatriz Bracher tece uma espécie de geografia de algo igualmente incognoscível: a paixão. Nesse sentido, transita por diferentes espaços sociais e culturais, em escrita que prioriza a prosa, mas adere igualmente ao verso. “A coruja”, por exemplo, chega a remeter à cantiga medieval galego-portuguesa. Goldman afirma que, na tentativa de não se submeter ao sistema, a arte implode a forma. Nas histórias de que tratamos aqui, as palavras dão conta do tema por efeito da simbiose, para benefício da linguagem.

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

A maioria dos contos é narrada em primeira pessoa, em incorporação de personas bastante variadas: donas de casa, mulheres ricas, fugitivos da Febem, uma menina ciosa do sexo, um menino traumatizado, uma intelectual vítima de assalto. Em alguns contos – como em “Cloc, clac (crianças, a cidade e a sala)” – o foco se abre, para abranger o sentimento coletivo.

Os amores são desvendados, sem que a investigação conduza a certezas ou normas. O corpo é um elemento recorrente, apresentado desde sua descoberta até sua compreensão pelo outro. A sutileza entre olhar e enxergar gera inquietação. A possibilidade de a perspectiva exterior resultar em invasão suscita estranhamento e náusea.

A cisão entre o real e o imaginado é outro dado importante. O questionamento do real construído socialmente ou conforme engendrado pela subjetividade permeia a coletânea. Quais os limites entre eles? Como estruturamos o real utilizando a memória coletiva? Em que circunstâncias a lembrança individual depende da social? Essas e muitas outras questões norteiam e adensam a ficção aqui analisada.

Segundo Foucault, reconhecer o outro é dar-lhe voz. As narrativas reunidas no volume são protagonizadas tanto por desvalidos quanto por abastados, trazidos à tona pelos seus quereres. As situações desestabilizadoras que os acometem formam uma ciranda de sensações que nos arrebata, dilacera e une. De tal maneira que ora nos vemos embaçados ante o terrível, ora experimentamos no próprio corpo a tragédia. Afinal, todos estamos sujeitos ao arrastão passional, que varia de verdade na maneira como se expressa.

Mais que transposição, a ficção de Beatriz Bracher é uma recriação do real que se harmoniza por força da temática e se des-

dobra em uma verdadeira pluralidade de feições. Se um conto traz uma menina estuprada coletivamente numa cela, outro focaliza uma descoberta do corpo movida por uma atração quase incestuosa. Os universos variam e, ao mesmo tempo, têm em comum o desejo. As personagens dançam as paixões, em encarnação de todos e qualquer um: eles, outros, nós mesmos – imersos inelutavelmente nos amores.

Todos os nomes

Anônimos, de Silviano Santiago

Eduardo Rosal*

Reconhecido e respeitado crítico literário, mordido pelo bicho da criação, Silviano Santiago se embrenha em múltiplas possibilidades literárias. Nada nele é preestabelecido. Seu caminhar não traça retas, sua obra é curva, rio multirramificado, veredas da condição humana.

Esse espírito irrequieto e engenhoso assume seus perigos em *Anônimos* (2010), livro de contos em que explora a poesia do homem comum em seu cotidiano. Não há nessa geografia escritural uma arquitetura gratuita. Tudo é motivo e recorrência. O leitor, incitado a suspeitar, caminha apalpando as sendas da cultura. Se os personagens são anônimos, as ruas por onde andam são todas nomeadas. O personagem de “Frescobol”, por exemplo, vira carteiro e profundo conhecedor dos logradouros cariocas.

Há em *Anônimos* particularidades que o distinguem de livros anteriores de Silviano. O próprio autor afirmou algumas vezes que cada obra sua é diferente das demais. E, mais que uma reunião de narrativas curtas, *Anônimos* forma um todo homogêneo e coerente.

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

O traço que une as diferentes peças é a capacidade de Silviano de enxergar (por imaginação e constatação), na vida do outro, as complexidades da existência. O leitor desconfiado começa a perceber isso já nas epígrafes. A primeira, “Digo eu sabendo que não se trata de mim” (Samuel Beckett), antecipa a condição de quem observa de fora. Mas basta ler a segunda epígrafe (de Vladimir Nabokov) para perceber que, ironicamente, há nessa alteridade uma confluência entre os personagens anônimos: indivíduos de vida singela entre os quais a linha de fronteira é rompida pela sensibilidade inteligente do autor.

No primeiro conto, “Calendário”, o personagem começa demonstrando “sede de vida”, ainda que em realidade esteja sendo derrubado pelos sucessivos obstáculos. A vida é o sisifismo de um jogo tal qual ioiô ou bumerangue australiano; é um “moto-contínuo”. Lê-se: “Em resposta ao impulso inicial, ela sobe, rebobinando”. Da mesma maneira se pode enxergar a estrutura do livro, mediante a qual os contos se retomam mutuamente.

O calendário é metáfora de uma forma de vida. Na verdade, todos os contos funcionam assim: são metáforas que já se apresentam nos substantivos dos títulos. Metáfora e memória são meios para reaprender a viver: “Tinha desaprendido de viver e era preciso reaprender”.

Proliferação metafórica e multiperspectivismo enriquecem as tramas. O calendário reforça a ideia de que a vida é uma luta em que, dia após dia, as mesmas (e novas) coisas acontecem. É como se inventar o calendário fosse criar uma nova vida, diariamente. Talvez isso passe por clichê, mas é justamente nesse ponto que está o salto criativo de *Anônimos*, por estranho ou contraditório que pareça.

Ao longo do livro há uma profusão de ditos corriqueiros, frases feitas, jargões e provérbios, verbalizados pelo personagem ou pelo narrador. E não poderia ser diferente: Silviano deu aos contos a forma das vidas anônimas enfocadas. Da mesma forma que as entrelinhas trazem refinados diálogos com outros autores, o livro é tecido com a sabedoria popular, que ecoa livremente.

Contudo, está sempre presente a coexistência de contrários. “Meus olhos se sustentam na corda bamba”. Eis a tessitura tensional que vai “conciliando formas complementares de gozo”. Portanto, se o leitor depara com expressões coloquiais, ao mesmo tempo esbarra em torsões que as vivificam. Dessa maneira, o livro oferece possibilidades paradoxais e trabalhadas de conhecimento do mundo.

Isso se dá por mérito de uma escritura consciente. O protagonista de “Calendário”, por exemplo, desconfia de uma tradução do tcheco e a refaz a seu modo, deixando explícita a metáfora do calendário, à qual se junta a da maratona. “Há outras possibilidades de tradução. Deixo-as em aberto”. O personagem usa ditos do senso comum, mas desenvolve uma leitura apurada e particular do mundo; compreende as línguas inglesa e tcheca, ainda que (ou por isso mesmo) faça a tradução do seu jeito. Como se inventar fosse banal, concebe o “Calendário das ocasiões pessoais”. O leitor pode se perguntar: há um calendário de ocasiões impessoais?

Silviano é hábil na releitura, na intertextualização, tanto de forma explícita – por exemplo, ao mencionar Manuel Bandeira e Sísifo –, quanto (sobretudo) de forma implícita, pois não apenas cita, mas se apropria do texto alheio, dá-lhe a volta e cria dialogicamente, completamente desprovido de “memória domesticada”.

Silviano age feito um iluminador que direciona o foco para as imagens, a pluralidade de significados, a fim de mostrar que é necessário estar atento aos meandros do texto, tanto quanto àquelas vidas anônimas. Isso porque as metáforas se sobrepõem, mas não se anulam. É preciso estar pronto para retomá-las e compará-las, ironia que se perfaz pelo não-dito.

As palavras são atuantes e, por isso, só devem ser ditas por necessidade. Isso é o que o leitor pode perceber no conto “Multa”. O protagonista diz a outra personagem coisas de que depois se arrepende. E, com a boca suja, afirma: “Por isso é que a lavo hoje com a tinta detergente da caneta”. Eis uma demonstração da sutileza com que Silviano constrói.

Ironia, erotismo, urdidura existencial, senso comum, erudição e harmonização de contrários são exemplos do que o leitor pode encontrar em todos os contos, em prova cabal da complexidade do ser humano e das relações interpessoais. Assim, por mais que os personagens não se arvoreem em importantes, são dotados de profundidade.

Em “Modesto”, as relações se dão por meio de jogos: “na cama, as jogadas”. Há coisas que o personagem sabe, mas não diz. Mas quem garante que um leitor atento não é capaz de captar? Afinal, “confiar desconfiando” une o ato solitário da leitura ao ato não menos solitário da escritura. “Em acerto de contas como este, solitário, consciente e silencioso, não é legal mentir diante do espelho”. O personagem questiona seu amor por Rosa, porque é ela quem cuida com carinho dele, após uma bala perdida tê-lo deixado paraplégico. Em geral, ninguém sente ou pensa na existência desse ser anônimo, até que Silviano compartilha essa possibilidade com o leitor.

Talvez isso diga algo: em *Anônimos* os personagens não bebem uísque com gelo de água de coco, nem pró-seco ou vinho caro em taça certa, e sim “Velho Barreiro, Ypioca e Cinzano”, como no conto “O anjo”.

Já “Dezesseis anos”, cuja epígrafe evidencia a presença de Guimarães Rosa (“A vida é nunca e onde”), apresenta o ponto de vista de um adolescente em meio a uma realidade que faz pesar sobre ele a tensa relação familiar. O jovem protagonista narra, mas em vários momentos o leitor percebe que há um distanciamento crítico em relação ao vivido.

Essa história tira força da ironia de o narrador se perguntar sobre a possibilidade de conciliar, mesmo sabendo que “não havia maneira”. Eis a tentativa de conciliação heraclitiana, em que não se chega a resultado nem clareza: “não sei responder”. Não há dialética hegeliana, porque não há síntese: “não havia necessidade de cola”. Os personagens não têm nomes nem respostas, pois a “vida é nunca e onde”. “Nunca”: impossibilidade. “Onde”: certeza da existência em algum lugar. Essa é a utopia (o não-lugar) do “menino da goiabada”, apelido (não nome) do personagem. Não à toa entra em cena o jogo de pingue-pongue, como se uma raquete fosse “nunca” e a outra, “onde”.

É jogando que o menino se lança à liberdade, descobre seu próprio caminho: “Andava a pé por onde tinha calçada e por onde não tinha”. Segue perguntando, “perguntas apenas”, sem conclusão. Segue negociando com a própria existência, isto é, diria Guimarães, realiza sua travessia, até que foge de casa.

O conto seguinte é “Chester”, cuja epígrafe, de Alberto Caeiro (“E a sua mãe não tinha amado antes de o ter”), lida com cuidado pode remeter ao conto “Modesto”. Nos dois contos o amor

só nasce após um acontecimento, ou talvez o próprio amor seja o acontecer. O personagem é um bebê de proveta que passa o tempo questionando sua existência por ter sido gerado “sem amor”. Num certo momento, pergunta: “Sabe que eu existo?”. Essa é a grande questão de *Anônimos*, como se o autor a fizesse ao leitor.

“Separação” traz à tona a vida simples de um garçom aposentado que vive espreitando a vida dos vizinhos. É esse espionar que dá forma ao conto. Como um caleidoscópio, a narrativa vai se abrindo, os assuntos variam, a percepção do personagem muda, a linguagem se transforma. Ao fim, como metonímia de todo o livro, os retalhos dialogam numa tessitura que incita a inteligência alheia.

Mais uma vez, em “Separação” o leitor pode encontrar Guimarães, aquele a quem a voz narrativa chama de “meu velho pai”, após citar sem aspás (ou seja, se apropriar): “O capinar é sozinho”. Ironicamente, logo após a referência ao sofisticado autor mineiro, lê-se: “Descanso a velhice lendo as revistas em cê: *Caras, Carinho, Contigo*. São o purgatório do aposentado, antes, durante e depois da programação diária oferecida pelo canal Globo”.

Isso comprova que o leitor deve sempre estar atento, desconfiando de tudo, quando tem em mãos *Anônimos*, no qual se destacam construções como “o traje é um ultraje ao bom gosto”. Eis um exemplo da sutileza com que Silviano trata a vida, a língua e a linguagem. O que nos separa do outro é o que paradoxalmente nos convida a ele. Para isso existe a imaginação. Para a imaginação, existe o ficcionista.

Diz o personagem: “Tornei-me apêndice”. Como uma frase tão despreziosa pode conter tanto da condição de um ex-garçom? Ou seria de um escritor? A “inutilidade” de um apêndice parelha com a vida de um aposentado *voyeur*, mas pode dizer

bastante do ofício silencioso do escritor, do seu capinar. E quanta ironia há nisso!

Em “Cervical”, ganha vez o filho de uma “família de letrados pobres” que trabalha como revisor de um jornal provinciano e é apelidado (mais uma vez, não nomeado) de “biscateiro”. Um dos seus irmãos, Eduardo, se destaca por suas pretensões literárias. Mas, sendo muito verborrágico, nunca consegue publicar seus livros. Entretanto, a verborragia dos textos de Eduardo é o fio do bordado dessa história, posto que contrasta com “os monossílabos e os dissílabos do papai e da mamãe”. Eis o paradoxo do conto: uma vida minguada se vertendo em palavras excessivas.

O último conto, “Ceição Ceicim”, homenagem a Guimarães, destoa dos demais, o que ratifica a capacidade de Silviano de alterar o passo da caminhada de acordo com o que melhor lhe aprouver na ocasião. A homenagem se constrói em ritmo rosiano: “O que o olho não vê, enxerga o ouvido”. Há no tom atravessado de paradoxos dessa narrativa veredas da travessia rosiana, da passagem do não-ser ao ser: “Ceição Ceicim só pode ser nome de passagem”. Se em *Grande sertão* lê-se “mire e veja”, em “Ceição Ceicim” a lição passa pelo ouvido: “Escute, Guinacim. Es-cu-te!”. Escute, leitor. “A alegria traz seus perigos à vista”.

Em suma, *Anônimos* é a prova de que se faz literatura com nada ou com tudo. O escritor pode lançar mão de qualquer material, desde que execute com labor. Assim como fez Guimarães, Silviano oferece ao leitor uma maneira peculiar de perceber a vida do homem comum sem heroizá-lo. Essa maneira de enxergar confere ao livro sua forma, sua dicção.

Ao logo de todo o volume, é possível perceber uma homenagem a Guimarães. Mas há também, numa camada mais oculta,

um diálogo lisonjeiro com o mestre do conto Raymond Carver. Tanto em Raymond quanto em Silviano, a simplicidade complexa é que desperta a perplexidade, o espanto e o encanto do leitor, que se vê diante de uma poesia que é a própria vida simples e anônima. É enxergando e criando esses personagens que Silviano nos proporciona o mesmo deslocamento de visão, de perspectiva, ensinando-nos, assim, a entrever e transver.

