

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA

12

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA

12

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



2014

© 2014 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)
Karl Erik Schøllhammer (PUC-Rio)
Lucia Helena (UFF)
Luiz Costa Lima (PUC-RIO, UERJ)
Marlene de Castro Correia (UFRJ)
Pedro Meira Monteiro (Universidade de Princeton)
Regina Dalcastagnè (UnB)
Silviano Santiago (PUC-RIO)

Edição executiva

Dau Bastos

Edição adjunta

Francyne França
Gabriel Braga de Melo
Rafael Mendes
Thaís Seabra

Revisão

Bruno Santos Pereira
Eduardo Rosal
Rafael Alverne
Raisa Santos
Rodrigo Lopes da Fonte
Thaís Velloso

Capa, projeto gráfico e diagramação

Francyne França

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

CDD 869.09005

SUMÁRIO

Apresentação
9

Artigos

A cidade e a subversão em *O livro de Praga: narrativas de amor e arte*, de Sérgio Sant’Anna
David de Sousa Alves Raposo
17

Marcelo Ariel, edições cartoneras e Vik Muniz: as múltiplas possibilidades da *Estética relacional*, de Nicolas Bourriaud
Diamila Medeiros Santos
35

A violência oblíqua em “Onze de Maio”, de Rubem Fonseca
Filipe Manzoni
49

Las (des)aventuras de la heroína de Guaratuba em *Mar paraguay*, de Wilson Bueno
Rosana Cristina Zanelatto Santos
63

Ensaio

A formação do Rio Grande do Sul em *Um quarto de légua em quadro*, de Luiz Antonio de Assis Brasil: da utopia à distopia
Juliane Cardozo de Mello
81

Os cem menores contos brasileiros do século e a
narratividade no microconto brasileiro contemporâneo

Marcelo Spalding

109

Tradução e revelação em *Budapeste*: uma travessia

Márcia de Oliveira Reis Brandão

125

“Duvido que alguém ainda se lembre de alguma
coisa dos anos 70”: a memória da ditadura em

A mancha, de Luis Fernando Verissimo

Vinicius Ribeiro de Andrade

145

Entrevistas

Hans Ulrich Gumbrecht

por Dau Bastos

167

Luciana Villas-Boas & Lucia Riff

por Dau Bastos

189

Resenhas

Entre Jayme Caetano Braun e James Joyce

O cabelo de Dalila, de Paulo Ribeiro

André Tessaro Pelinser e Letícia Malloy

207

	Rasuras da realidade	
	<i>Divórcio</i> , de Ricardo Lísias	
	Daiane Crivelaro	
		213
	Xadrez com a morte	
	<i>Isto a que falta um nome</i> , de Cláudio Neves	
	Eduardo Rosal	
		217
Entre a ausência do não-ser e a presença do não-lugar		
	<i>Por escrito</i> , de Elvira Vigna	
	Helena Arruda	
		223
	Entretenimento e sofisticação	
	<i>O livro roubado</i> , de Flávio Carneiro	
	Marta Maria Rodriguez Nebias	
		231

APRESENTAÇÃO

Nossa revista se mantém totalmente aberta em termos temáticos, acolhe a produção de pesquisadores de diferentes fases da carreira acadêmica e veicula depoimentos do conjunto dos envolvidos com livros de literatura brasileira contemporânea. Assim, atende a uma forte demanda de nosso tempo, marcado pelo salutar incremento da escrita de ensaio, ficção e poesia em nosso país.

Tanto quanto as edições anteriores, esta congrega uma matéria-prima viva e variada que, resultante de uma escolha criteriosa e um trabalho de preparo de originais meticuloso, tem todas as condições de agradar aos amantes, analistas e produtores de literatura. É o que leitor poderá constatar na síntese dos conteúdos das quatro seções exposta a seguir.

Artigos

David de Souza Alves Raposo analisa *O livro de Praga: narrativas de amor e arte*, que Sérgio Sant'Anna produziu para o projeto Amores Expressos. Protagonizada por um alter ego dos menos heroicos, a narrativa se mostra bem-humorada, inteligente e plenamente inserida no todo da criação do autor carioca. Perpassado por uma gozação das mais finas, o texto submete a própria promessa encerrada no nome da coleção a um sutil tratamento irônico.

Diamila Medeiros recorre à história e à teoria da arte para promover uma aproximação entre um poema de Marcelo Ariel, um projeto de edição artesanal e uma série de fotografias artísticas que

usam o lixo, respectivamente, como assunto, material e cenário. Assim, demonstra a radicalidade passível de ser atingida a partir do privilégio do prosaico, da interação entre as atividades de criação, da desaturatização da obra e da socialização do estatuto de artista.

O escritor mineiro Rubem Fonseca é conhecido pela destreza com que ficcionaliza a brutalidade urbana. Ciente da saturação do enfoque desse traço de sua obra, Filipe Manzoni privilegia o conto “Onze de Maio”, que é menos eletrizante, não comporta cena de sangue e tem a violência dissimulada pela coerção. Ambientado num hospício, o enredo dá conta de um desvario que, mais se esforça por virar motim, mais deixa ver seu próprio quixotismo, tanto quanto a implacabilidade da norma.

A vizinhança entre Paraná e Paraguai possibilitou a Wilson Bueno produzir *Mar paraguayo*, cuja ousadia salta aos olhos na própria fusão de português, espanhol e guarani. Em sua exegese dessa aguda, curiosa e apreciada ficção, Rosana Zanelatto ressalta a maestria da composição da trágica narradora, uma marafona nascida no país vizinho e radicada no nosso, à qual é dado o privilégio propriamente literário de protagonizar o mundo que lhe é facultado inventar.

Ensaios

Em 1976, Luiz Antonio de Assis Brasil lançou *Um quarto de légua em quadro*, com o qual inaugurou um caminho literário dos mais auspiciosos: a recriação dos primeiros passos dos imigrantes europeus no Rio Grande do Sul. Em sua abordagem do romance, Juliane Cardozo de Mello sublinha a desconstrução da imagem do colono português, que, bem diferente do explorador de que temos

notícia, é enganado e explorado pelas autoridades de Lisboa, chegando muitas vezes ao desespero.

Marcelo Spalding une história e teoria da literatura para tratar do microconto, forma literária que, se não é nova, ganhou fôlego nos últimos tempos, devido a fatores ainda por serem devidamente esclarecidos. *Os cem menores contos brasileiros do século* possibilitam ao analista dar passos importantes nesse sentido, ao usar a categoria da narratividade como fio condutor de um exame acurado de vários escritos da coletânea organizada por Marcelino Freire.

O romance *Budapeste*, de Chico Buarque, tem nas duplicidades de seu protagonista um convite às mais diferentes problematizações no âmbito da própria literatura. Márcia de Oliveira Reis Brandão se mostra consciente de todas essas possibilidades, em texto no qual trata de questões ligadas à autoria, para enfatizar a tradução. Em sua empreitada, dialoga com pensadores dados a esmiuçar os múltiplos usos da língua, como Barthes, Benjamin e Ricoeur.

Uma década atrás, os quarenta anos do golpe militar renderam uma série de publicações, a exemplo de uma narrativa de Luis Fernando Verissimo intitulada significativamente de *A mancha*. No estudo que lhe dedicou, Vinicius Ribeiro de Andrade realça a possibilidade de a ficção lançar luz sobre desvãos que, de tão subjetivos, sequer poderiam ser objeto da história. Entre eles, destaca-se, na pena crítica do autor gaúcho, nossa dificuldade em passar a limpo os fatos incômodos do passado.

Entrevistas

Hans Ulrich Gumbrecht frequenta nosso país há quase quatro décadas, fala fluentemente português, tem Machado de Assis

como seu autor preferido e, na Universidade de Stanford, vive acolhendo estudantes e professores brasileiros para diferentes períodos de estada. Essa familiaridade com o que somos lhe possibilita chamar a atenção para aspectos tão variados quanto o fortalecimento de nosso sistema universitário e a resistência de muitos estrangeiros em acreditar que podemos produzir literatura digna de atenção.

Na condição de um dos nomes mais importantes da Estética da Recepção, Sepp (como Gumbrecht é mais conhecido) faz um consistente balanço dessa corrente dos estudos literários, da qual diseca as condições de emergência, sintetiza a trajetória e faz importantes comentários sobre os bastidores. Ao afirmar que em breve haverá mais autores de romance que leitores, parece indicar que o fortalecimento do receptor de literatura pode, ao menos nesse sentido, ser visto como sonho cuja concretização superou as expectativas.

Esse fenômeno se faz presente também no Brasil, onde muitos ficcionistas e poetas têm aproveitado a disseminação dos recursos de publicação para lançar seus livros por conta própria. É o que lemos na segunda entrevista deste volume, concedida pelas agentes literárias Luciana Villas-Boas e Lucia Riff, que celebram a profissionalização do mercado editorial e dizem da ampliação da tiragem de determinados livros em nosso território, mas lastimam que as boas vendas se limitem basicamente aos best-sellers importados e que, contrariamente ao que era de se esperar, a ficção e a poesia nacionais tenham menos leitores do que no passado.

Talvez aqui encontremos mais um gargalo decorrente do baixo investimento na área de educação. No momento em que a escola brasileira conseguir tornar seus alunos capazes de realizar leituras complexas, a literatura de qualidade – a começar pela nossa própria – certamente ganhará mais apreciadores. Quem sabe a

valorização interna reforce de tal modo a autoestima da ficção e da poesia tropicais que os leitores estrangeiros passem a vê-las com outros olhos?

Resenhas

A superposição entre a ruína do casamento e o bloqueio diante da escrita de um romance adensa a mente do protagonista de *O cabelo de Dalila*, que, deitado sob o edredom, rememora fatos frequentemente confundidos com a própria ficção. André Tessaro Pelinser e Leticia Malloy partem dessa falta de fronteiras para situar a nova narrativa de Paulo Ribeiro numa obra em que a discussão sobre os elementos formais do texto literário é recorrente e sempre fecunda.

Daiane Crivelaro apresenta o romance *Divórcio* como parte de um projeto estético em que os entrecchos parecem brotar de eventos aterradores vividos pelo próprio Ricardo Lísias. Porém, em vez de usados para prender a atenção, os traumas desencadeiam processos feitos menos de ação que de reflexão, durante os quais o personagem-narrador recorre à literatura como maneira “de sair organizadamente da confusão”. A evidência da autoironia faz par com a aposta no potencial da metalinguagem.

Isto a que falta um nome, terceiro livro de poemas de Cláudio Neves, comprova o êxito do autor no desenvolvimento de uma obra realmente singular. É o que se depreende das palavras de Eduardo Rosal, que lhe aponta o privilégio da temática da morte, em meio a um trânsito franco entre cotidiano e esfera metafísica. Assim, as palavras se mostram despidas de erudição e, ao mesmo tempo, vitalizadas pela busca de inaugurar nomeações.

O estilo inquieto de Elvira Vigna encontra em *Por escrito* um campo especialmente propício à expansão. Como mostra Helena Arruda, a personagem principal vive em movimento e, se é dada a observar o que acontece em volta, dedica-se também a anotar o que lhe passa no interior. Construído ao sabor dos vaivéns da exposição dessa mulher envolta em relações complicadas, o relato flui por efeito da fusão entre existência humana e experiência literária.

Em *O livro roubado*, Flávio Carneiro volta a brincar com o romance policial, do qual, segundo Marta Maria Rodriguez Nebias, reescreve algumas regras. O movimento de transgressão inclui a indicação, logo no início do livro, do mordomo como culpado. As homenagens também se sucedem, a começar pelas muitas referências a importantes autores do passado, em diálogo tão amplo e diversificado que perfaz a história do gênero desde o surgimento até a atualidade.

Votos

Como o leitor vê, o material aqui reunido é uma amostra alentadora das análises em curso sobre a atualidade de nossa literatura. Que sua leitura seja agradável, instrutiva e inspiradora.

Os organizadores

ARTIGOS

ESCRITOS SOBRE ASPECTOS
DA LITERATURA

A cidade e a subversão em *O livro de Praga: narrativas de amor e arte*, de Sérgio Sant'Anna

David de Sousa Alves Raposo*

O *trickster* é, em algumas mitologias, o arquétipo do enganador, do trapaceiro. Prega peças. É o mensageiro dos deuses, seu lugar é entre o mundo divino e o humano. Essa figura escapa das dicotomias ocidentais de classificação. Não é necessariamente herói nem vilão, nem bom nem mau, não é feminino ou masculino, está no meio. Se camufla nos intervalos da ambiguidade e da amoralidade. Pode ser encontrado nos interstícios da linguagem e da narrativa (Cunha: 2007, 641).

Rubelise da Cunha identifica uma relação forte entre o papel do *trickster* e certas produções literárias norte-americanas contemporâneas (p. 644). Com efeito, essa figura pode ser associada a algumas narrativas pós-modernas em que os jogos de linguagem e a desconstrução das formas clássicas possuem lugar central.¹ Essas narrativas, assim como o discurso do *trickster*, subvertem a ordem das coisas. A subversão não é alcançada pelo combate direto, militante; como é próprio dessa figura cheia de artimanhas, é obtida por meio da ironia e do humor.

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

1 Segundo Cunha, Krupat e outros autores fazem uma ressalva ao uso do *trickster* associada ao discurso pós-moderno. Apenas no contexto contemporâneo tal figura poderia ser classificada como irônico, sendo forçoso utilizar tal definição para o pensamento pré-moderno.

Não é forçoso associar a figura do *trickster* a Sérgio Sant'Anna no que tange à ausência de definições claras e estáveis para se classificar suas construções narrativas. Desde a sua estreia na literatura, com a coletânea de contos *O sobrevivente*, Sant'Anna aborda em sua obra as (im)possibilidades de representação da ficção frente ao real, da (in)capacidade de se falar em nome do outro. Segundo Igor Ximenes Graciano,

na ambiguidade dessa modalidade discursiva, em seu aspecto mais movediço, Sant'Anna exercita um relativismo extremo, no sentido em que sua narrativa não se apresenta como ficção *per se*, mas como uma possibilidade de ficção, dentre as inúmeras que porventura possam vir a ser escritas (2008, 8).

Nesse sentido, as questões que Sant'Anna coloca em sua obra são justamente aquelas colocadas pela pós-modernidade. A sua produção se situa na zona cinzenta de várias dualidades, em especial entre realidade e ficção. A reflexão acerca da capacidade do texto narrativo de representar algum tipo de realidade é frequentemente posta. Põem-se em dúvida as certezas dos autores realistas de que é possível representar fielmente a realidade.

Para Giovanna Dealtry, a obra de Sérgio Sant'Anna parte da lembrança do leitor da incapacidade de alcançar o “real” apenas pela palavra: “estamos diante da ficção, da potencialidade não de atingir o real pela palavra-conceito, mas de nos lançarmos em uma experiência da qual a palavra é a matéria-prima” (2013, 203). Retomando a analogia da figura do *trickster* e da figura do autor, tem-se uma característica bastante presente e que usualmente é deixada de lado nas análises de sua obra: o uso do humor e da ironia como uma parte fundamental da sua produção ficcional.

O escárnio e o sarcasmo com a fetichização da obra de arte literária é frequente em Sant'Anna. Por exemplo, em *Um romance de geração*, originalmente publicado em 1980, quando o personagem Carlos Santeiro, um escritor fracassado, diz à sua entrevistadora: “Você quer saber o motivo por que eu escrevo, então grava aí: é para comer as mulheres, pra elas gostarem de mim” (Sant'Anna: 2009, 45). Ou ainda quando conta, no mesmo romance, sobre o ápice de sua forma, que foi quando bebeu duas garrafas e meia de uísque vago-bundo em uma única noite (Sant'Anna: 2009, 48). Em *Confissões de Ralfo*, o humor é utilizado com outro objetivo. Construindo diálogos ridículos entre torturador e torturado, Sant'Anna não só expõe o absurdo da situação dos presos, sua falta de sentido, como também, de acordo com Flora Süssekind, impede o leitor, “via humor, de derramar lágrimas amargas pelo que o texto sugere” (Süssekind: 1985, 51).

O humor, às vezes grosseiro, serve para desconstruir a figura do escritor empolado, de casaca e chapéu, em sua torre de marfim. Em uma reportagem do jornal *O Globo*, quando do lançamento de *O livro de Praga: narrativas de amor e arte*, Sérgio Sant'Anna “diz que dos críticos, só espera que ‘abram os olhos e tenham senso de humor”” (Sant'Anna *apud* Freitas: 2011). Não se sabe exatamente a que tipo de crítico Sant'Anna se refere. Se direcionado à crítica acadêmica, ele pode se incomodar com uma excessiva reverência às suas obras. O uso do humor como artifício literário aparece apenas tangencialmente em algumas análises.

Em relação a *O livro de Praga*, escrito por encomenda para o projeto Amores Expressos, o conselho poderia ser tomado com alguma atenção. O romance ridiculariza diversas questões da arte, do erotismo e de si próprio, pelas situações absurdas nas quais o escritor-personagem se mete. Mesmo que não provoque sonoras

gargalhadas de seus leitores, pelos menos atinge alguns risos constrangidos. Como um *trickster*, Sant'Anna parece querer pregar uma peça no próprio campo literário no qual está inserido.

O próprio título do livro já denota certa ironia do autor. Ao invés de escolher um título com alguma ressonância no seu conteúdo, Sant'Anna simplesmente o nomeou *O livro de Praga*, como se estivesse entregando sua parte da encomenda coletiva feita a um grupo de escritores brasileiros na ocasião do anúncio do projeto Amores Expressos. Deixa claro que seu livro é a narrativa referente àquela localidade da coleção, assim como haveria uma sobre Lisboa, Paris, São Petersburgo etc. O subtítulo, *narrativas de amor e arte*, entra no mesmo espírito gozador, uma vez que as narrativas subvertem as noções cristalizadas do amor e da arte. Temos, portanto, condensadas no título do livro as três temáticas principais: a cidade de Praga, o amor e a arte. Todas serão subvertidas pelo olhar do autor.

O livro narra as aventuras do escritor Antônio Fernandes em Praga, por ocasião de um projeto do qual faz parte, “um projeto privado que envia escritores a várias cidades do mundo, como Pequim, Tóquio, Cairo, fora as de sempre, Berlim, Paris, Nova York, para escreverem histórias de amor ambientadas na cidade que coube a cada um” (Sant'Anna: 2011, 14). As peripécias do personagem serviriam como um tipo de “pesquisa” para composição de um futuro livro, que jamais será revelado ao leitor. O jogo de espelhos entre realidade e ficção se estabelece desde o início. Para ficarmos na terminologia de Umberto Eco (2009), o que seria esperado do autor empírico (Sant'Anna) passa a ser apropriado pelo autor-modelo (Fernandes).

Segundo Graciano, “ao leitor mais desconfiado é quase inevitável a sensação de embuste diante da saída conveniente do escri-

tor (Sant'Anna? Fernandes?) a fim de honrar sua parte no contrato com a editora. Afinal, se é para escrever, por que não começar pelo óbvio?" (2011, 234). Talvez essa escolha pelo "embuste" tenha sido deliberada pelo autor, com sua carreira de mais de quatro décadas.

Em certo sentido, é possível aproximar a leitura de Sant'Anna do conceito proposto por James Wood de comédia "irresponsável", certo tipo de expressão humorística que tem origem no romance de fins do século XIX e início do século XX. Segundo Wood,

esta comédia ou tragicomédia do romance moderno substitui o cognoscível pelo incognoscível, a transparência pela não confiabilidade, e isso é certamente em direta proporção ao crescimento da vida interior do personagem de ficção. A ideia romanesca de que possuímos uma vida interior sem fim que é apenas parcialmente revelada para nós mesmos deve criar uma nova forma de comédia, baseada no manejo da nossa incompreensão ao invés de na vitória do nosso conhecimento completo (2005, 10; tradução nossa).

Sant'Anna poderia ser inserido em uma rica tradição literária, iniciada com o romance moderno e que chega à contemporaneidade, onde o humor se constrói não pela sátira explícita, mas de certa interpretação da situação feita pelo leitor. Os personagens e o leitor compartilham da mesma incerteza, não possuem indicações dadas pelo narrador de como ler determinada passagem do texto (Wood, 2005, 18).

Sendo o leitor uma parte essencial do gesto literário de Sérgio Sant'Anna, o "elemento sem o qual nem a voz autoral nem o texto em si se concretizam" (Graciano, 2008, 67), uma leitura pela chave do humor não se apresenta fora de cogitação. A propósito

dessa leitura, pode-se tecer relações ricas entre a abordagem de Sant'Anna e a estrutura da obra que apresentou. A tensão entre realidade e imaginação, estudada por Catharina Epprecht acerca de *O livro de Praga*, em certo sentido dialoga com a argumentação adotada neste artigo. Para a autora, que se apoia na teoria de Linda Hutcheon, a mentira e a paródia são características da pós-modernidade. A mentira aqui é associada à imaginação na obra de ficção, e, nesse sentido, “a mentira e em especial o humor na mentira são maneiras criativas que o pensamento encontrou de lidar com o desmoronamento das verdades, são uma atitude estratégica de encarar o inevitável ceticismo contemporâneo” (Epprecht: 2012, 8).

Já Dealtry não aborda a perspectiva humorística em sua análise do livro. Para ela, o elemento organizador fundamental para as experiências do personagem Antônio Fernandes em Praga é “a indissolubilidade entre a experiência estética e erótica” (Dealtry: 2013, 209). A arte e a vida estão ligadas no personagem, não há limites entre essas duas experiências. Porém, elas não deixam de ser perpassadas pelo signo da ironia.

O espaço da cidade

A dimensão escolhida neste estudo para exemplificar como Sérgio Sant'Anna se vale do humor em seu projeto literário parte das categorias de representação do espaço urbano. A cidade de Praga, por onde Antônio Fernandes se desloca em busca da sua inspiração, se comporta não apenas como um cenário estático, mas como um palco que se transforma a cada cena do livro. A representação da cidade real, destino turístico famoso, se mescla com lugares que são frutos da imaginação do autor.

Não chega a ser novidade, na obra de Sant'Anna, uma percepção particular em relação ao espaço urbano. Luiz Alberto Brandão Santos destaca o novo olhar do autor, a partir de *Confissões de Ralfo* (1975), sobre a realidade caótica de um Brasil rapidamente urbanizado e seus enormes problemas sociais. Segundo Santos:

Reivindicando o direito “à cidade”, a ficção de Sant'Anna propõe um duplo deslocamento: muda o objeto da ficção (o universo a ser retratado é um universo estritamente urbano) e muda a linguagem dessa ficção (a mudança de objeto exige a busca de novas formas de narrar). Não se trata, portanto, de abdicar da necessidade de representar a realidade brasileira, mas de somar, a essa necessidade, uma discussão sobre as formas possíveis para tal representação (1996, 76).

A novidade na obra de Sergio Sant'Anna é que a representação se desloca para uma nova categoria de espaço, não mais centrada no Brasil, mas no *estrangeiro*. Do Rio de Janeiro, lugar familiar tão presente em sua obra, como em *Um crime delicado*, para um lugar novo, repleto de potencialidades estéticas.

O livro de Praga reafirma uma característica que se mantém a respeito da representação do espaço no autor carioca, como mostra Igor Ximenes Graciano:

Nas narrativas de Sant'Anna, no entanto, não há mundos pré-constituídos à espera de sua reprodução em material linguístico – o texto –, mas cenários cuidadosamente arquitetados por onde transitam as personagens. A diferença entre paisagem e

cenário, nestes termos, aproxima-se do binarismo referente/representação. Se as paisagens existem, os cenários não são a sua reprodução simplesmente, mas um recorte possível, um arranjo de seus elementos para que sobressaia uma expressão dessas paisagens (2008, 30).

Narrado em primeira pessoa por Antônio Fernandes, o livro se inicia em um museu de arte, Kampa, situado às margens do Rio Moldávia. O museu expõe os trabalhos de Andy Warhol, atraindo o olhar de Antônio. Exposição efetivamente visitada por Sant'Anna em sua viagem a Praga, descrita sem muitos adjetivos e com citações literais retiradas do catálogo. O salto se dá com algo puramente imaginado (Freitas: 2011), acessível apenas na obra literária: o concerto secreto da pianista Beatrice Kromstadt. Ouvindo os acordes que o “impressionaram vivamente” e depois criaram nele “uma sensação de irrealidade” (Sant'Anna: 2011, 12), Antônio procura a direção do museu para ver a apresentação. Concerto restrito aos poucos que se dispõem a pagar cerca de 3 mil euros e só podem assistir se a artista assim o desejar. Roberto, o patrocinador, é pródigo em atender o desejo do escritor, ampliando seu limite e esperando “obter o retorno mais adiante, nos livros e nos filmes” (Sant'Anna: 2011, 17). Essa generosidade só pode existir na ficção, se pensarmos nas exíguas tiragens que a literatura usualmente alcança no mercado editorial brasileiro.

Após a negociação, Antônio Fernandes se dirige ao local da apresentação. Da janela da escadaria vislumbra pela primeira vez uma escultura denominada *Drowning for love*, de Jeronimous Clavert, que mostra uma jovem mulher sentada em uma enorme cadeira, olhando para o horizonte e ignorando solenemente o rio

às margens do qual se encontra, enquanto, logo adiante, uma mão saindo das águas acena como se pedisse socorro. Tal escultura, que terá uma participação futura no livro, é uma intervenção no espaço imaginado por Sant'Anna e não consta de nenhum guia turístico ou website a respeito de Praga.

A apresentação, que tinha como programa um obscuro compositor chamado Voradeck, prima pelo inusitado, pela participação não convencional do público. O intérprete tem liberdade insuspeita para incluir sua própria leitura da obra, segundo Beatrice. Logo o toque deixa de ser exclusivo do piano, se estendendo aos corpos dos dois. A performance se transforma em um furor sexual, com a pianista e o escritor se masturbando no ritmo imposto pela música, com o clímax chegando, nas palavras do narrador:

Foi então que se deu a surpresa das surpresas: ela afastou-se um pouco para trás com o banco, ficou meio de costas apoiando-se no piano e agarrou meu pau com os dois dedos do pé esquerdo. Jamais eu passara por uma sensação tão singularmente lúbrica, com um curioso distanciamento, eu que me julgava um homem mais ou menos experimentado (Sant'Anna: 2011, 33).

Antes das potencialidades eróticas da cena, o que o texto de Sant'Anna deixa entrever é o seu ridículo. A descrição, cheia de detalhes, mostra o sexo não como transgressão, mas como pastiche de si mesmo (Dealtry: 2013, 213). O autor parece brincar com os discursos a respeito da arte; da arte como revolução, mas que não deixa de ser uma relação de consumo. A “audição”, apesar do desconto oferecido pela pianista, custa ao personagem 2.500 euros (Sant'Anna: 2011, 40).

A relação entre espaço imaginado e espaço com um referente calcado no real se torna nítida com a representação da ponte Carlos no livro. Construída em 1347, ela é o cenário turístico mais famoso da cidade. O ponto turístico possui valor simbólico para Praga comparável ao Cristo Redentor para o Rio de Janeiro, e tem importância significativa no desenrolar da narrativa.

Uma potencial suicida, Giorgya, tenta se jogar da ponte no exato momento em que Antônio Fernandes observa a paisagem junto à estátua de Santa Francisca. Ele consegue impedir que ela se jogue no rio congelante e a leva para o seu quarto de hotel, onde se consuma uma relação sexual que possui ressonância com a do romance *Um crime delicado*. Nos dois textos, os protagonistas de nome Antônio possuem moças muito frágeis, que estão em um estado entre a sonolência e a vigília, pondo em dúvida o caráter consensual da relação. Em *O livro de Praga*, vestida com o pijama do escritor, Giorgya se joga da ponte na manhã seguinte ao encontro dos dois. Seu corpo é encontrado ao pé da enorme escultura de ferro de Jeronimus Clavert. A imagem resultante é, no mínimo, insólita:

Sim, lá estava ele, o corpo de Giorgya preso pelo meu paletó de pijama, nas garras do Jean-Louis de ferro, afogando-se diante da imagem de Beatrice, a pianista, que, em sua cadeira, reinava sobre a dupla tragédia: a escultórica, da obra de Jeronimus, e a real, da jovem suicida. Com o movimento das águas o paletó do pijama se levantara um pouco e um dos seios de Giorgya se tornara visível (Sant'Anna: 2011, 59).

A imagem do corpo junto à escultura a torna uma nova obra de arte “virtual e imperecível” (Sant'Anna: 2011, 60). As fronteiras

entre representação e imagem do real, já bastante diluídas, se tornam praticamente inexistentes ao confluírem para dar ao suicídio um novo significado, esvaziado, tornando-o uma representação de si mesmo (Dealtry: 2013, 214).

Ainda tendo a ponte Carlos como cenário, há um relato que demonstra o caráter iconoclasta e o tom gozador da obra. Impressionado pela cena do suicídio e após se embriagar com absinto, Antônio Fernandes caminha uma noite pelas ruas de Praga para esquecer tudo o que se passou. Na ponte, Antônio para diante da estátua de pedra de Santa Francisca, que por sua delicadeza e por mostrar uma “discreta expressão de amor sensual, com as mãos às costas como se amarrada à estaca para ser queimada pelo pecado capital de heresia demoníaca” (Sant’Anna: 2011, 67), parece desejável aos olhos do escritor. A partir daí Antônio relata um diálogo com a imagem sacra transformada em santa de carne e osso. Os dois têm uma relação sexual nos moldes que a santa teria tido com o próprio Jesus Cristo. Santa Francisca e Antônio se tornam um só corpo, abraçados como uma cruz, para terminar como a “maior de todas as graças” (Sant’Anna: 2011, 75). Para o narrador não fica claro se tudo o que passou foi alucinação ou realidade. O que viu subitamente foi que ele

estava sobre a cadeira junto à amurada da ponte Carlos, os braços abertos, ainda na imitação de Cristo, com o casaco desabotoado, ao lado da estátua de Francisca, sentindo frio em meu peito e me dando conta de que também o zíper da minha calça estava aberto (Sant’Anna: 2011, 75).

Embaixo, uma patrulha da polícia cobra explicações para aquela cena. Toda a narrativa é uma galhofa com a religiosidade

inscrita naquele espaço e suas estátuas, que representam dezenas de ícones sacros. O próprio Sérgio Sant'Anna declara, na já citada reportagem do jornal *O Globo*, que

a ponte Carlos tem várias estátuas, mas nenhuma de Santa Francisca, que, aliás, não existe. Preferi fazer isso porque vai que o livro é traduzido em tcheco e eles ficam chateados com o que o personagem faz com a estátua da santa – diverte-se Sant'Anna, que ano passado (2010) teve uma coletânea de contos traduzida para o tcheco e, portanto, tinha razões para se preocupar (Sant'Anna *apud* Freitas: 2011).

A criação de um monumento inexistente é feita com o fim de servir aos objetivos do romance e trazer uma preocupação do autor de se apropriar da cidade com o propósito da criação literária. Ao mesmo tempo, Sant'Anna é consciente de que o fetiche do personagem com uma estátua poderia ferir algumas suscetibilidades, em especial religiosas e nacionais, tanto que cria um monumento imaginário.

A antepenúltima narrativa do livro, “O texto tatuado”, revela outra dimensão da cidade, diferente daquela apresentada até então. Antônio Fernandes se desloca da zona turística da cidade, em torno da ponte Carlos, e passa para uma zona desconhecida para ele, de bares e *night clubs*. Em um bar chamado *A dançarina*, conhece Peter, um rapaz que lhe faz uma proposta instigante: ver “fragmentos de um texto desconhecido de Kafka, tatuados com letras fosforescentes no corpo de minha irmã gêmea [de Peter] nua” (Sant'Anna: 2011, 103). Após alguma reticência, o protagonista aceita o negócio, em muito semelhante ao de Beatrice. A referência a Kafka surge no romance em uma perspectiva típica do humor de Sérgio Sant'Anna, de forma bastante irreverente.

Os dois partem em busca da dançarina, andando por ruas sem nome com cada vez menos turistas. Após descerem uma íngreme escada, Antônio relata a sensação “de que agora, mais do que nunca, chegávamos aos verdadeiros subterrâneos de Praga” (Sant’Anna: 2011, 111). O espaço lhe é completamente desconhecido, próprio à imaginação.

Embora sugerindo extrema sensualidade, a dançarina, coberta pelas letras fosforescentes, exceto o rosto, as mãos e os pés, não chega a fazer sexo com Antônio. É a única narrativa em que isso acontece. Toda a obscenidade é remetida ao texto de Kafka, o que desperta dúvidas em relação à sua autenticidade. Já não importa se o texto, tatuado de um fragmento não assinado em alemão e traduzido para o francês pela dançarina, é autêntico ou não. Nesse ponto da narrativa, as fronteiras entre imaginação e referente da realidade são completamente borradas e invertidas. O que se supõe verdadeiro pode ser falso e vice-versa.

Todas as situações bizarras em que se envolveu obrigaram Antônio a deixar o seu hotel e se mudar para outro, distante do cenário dos fantásticos acontecimentos. Desde então, seu pensamento “estava tomado pelas aventuras que vivera em Praga, e vivia uma segunda vez, ao narrá-las, escrevendo à mão livre num caderno” (Sant’Anna: 2011, 123). Como escritor, a realidade toma forma novamente e é reencenada por meio da narrativa. A cidade toma forma nos escritos de Antônio, tudo passa a ser matéria de ficção. Ao fim do livro, a cidade deixa de ser protagonista da narrativa, dando lugar ao quarto do hotel, onde Antônio tem um último caso amoroso com a tenente de polícia que participou das investigações do suicídio e do seu relacionamento bizarro com uma boneca de pano. Realizado o seu fetiche de fazer sexo com uma policial uni-

formizada, o narrador dá mais uma piscadela irônica em direção ao leitor: “pensei que havia penetrado ainda mais nos segredos de Praga, na intimidade mesma da cidade, e estava muito feliz com isso” (Sant’Anna: 2011, 131).

A diegese de *O livro de Praga* revela algumas pistas a respeito de como se opera a representação da cidade na obra. Em primeiro lugar, toda a narrativa busca uma relação íntima com Praga. A obra busca representar locais reais por onde Antônio Fernandes circula, como o Museu Kampa, a ponte Carlos, o hotel Três Avestruzes, o Ta Fantastika Black Light Theatre, situados no coração da zona turística da cidade. Nota-se, para usar uma palavra ligada ao olhar, que esses lugares apresentam maior “nitidez” nas suas descrições na obra, em contraposição a outros que aparecem mais indeterminados, como na passagem em que Antônio conhece a dançarina tatuada.

Porém, os espaços não servem como cenário de uma descrição realista, no sentido usualmente atribuído ao termo. Como se tentou demonstrar, esses lugares sofrem interferências da imaginação do autor, que altera a arquitetura e insere novos elementos no cenário urbano de Praga. Nesse sentido, a operação realizada por Sérgio Sant’Anna diverge dentro do conjunto de sua própria obra. Em *O livro de Praga*, cenas fantasiosas e burlescas são encenadas em uma paisagem real. Não se dá apenas um rearranjo dos elementos do cenário “para que sobressaia uma expressão dessas paisagens” (Graciano: 2008, 30), mas a inclusão de novos elementos puramente ficcionais como uma estátua sensual de uma santa católica.

Em segundo lugar, a cidade de Praga surge como possuidora de uma identidade muito evidente. Se por um lado o livro de Sant’Anna é tributário da tendência da ficção brasileira de liberta-

ção do “local” e opera na relação de mão dupla com outras cidades do mundo, por outro lado não descreve Praga como uma cidade qualquer (Resende: 2002, 75). Ela é individualizada, calcada em um referente. Porém, não se configura uma representação totalizante. Como afirma Regina Dalcastagnè, o chão do livro é escorregadio,

uma vez que suas cidades não se apresentam por inteiro, deixam intervalos, vazios que o leitor preenche com o repertório adquirido no contato com outras formas de representação – cinema, televisão, guias turísticos etc. –, inclusive representações de outras cidades, existentes ou não. Ou seja, a cidade que começa a ser delineada, de modo esparso e fragmentário nesses romances, só pode se erguer de fato no processo de leitura (2003, 39).

Por fim, não se pode ignorar o humor que perpassa toda a obra. O livro de Sant’Anna subverte a proposta do projeto Amores Expressos de forma anárquica. O relacionamento amoroso, um dos pressupostos do projeto, não se realiza ou se dá de modo absolutamente não convencional. Antônio desenvolve algo que poderia ser nomeado como um sentimento romântico com uma boneca de pano chamada Gertrudes, vestida como uma atriz do Teatro de Sombras. Puro sarcasmo, que clama ao leitor que não aceite pelo seu valor de face. A discussão a respeito da indissolubilidade entre arte e vida, suscitada pelo livro, não pode deixar de ser vista também pelo viés do farsesco e da piada.

Referências

- CUNHA, Rubelise da. *Trickster*. In: BERND, Zilá (org.). *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Porto Alegre: Tomo Editorial/UFRGS, 2007.
- DALCASTAGNÈ, Regina. “Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 21. Brasília, jan.-jun. 2003.
- DEALTRY, Giovanna. “Sérgio Sant’Anna contempla o real”. In: VIDAL, Paloma; CHIARELLI, Stefania & DEALTRY, Giovanna (orgs.). *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- ECO, Umberto. *Seis passeios nos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- EPPRECHT, Catarina. “A imaginação na escrita de si: estudo a partir de Sérgio Sant’Anna”. *Palimpsesto*, nº 14, ano 11. Rio de Janeiro, 2012.
- FREITAS, Guilherme. “Fantasias de Sérgio Sant’Anna”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 mai. 2011. Prosa & Verso. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/05/28/fantasias-de-sergio-sant-anna-382945.asp>. Acesso 27 jan. 2013>.
- GRACIANO, Igor Ximenes. *O gesto literário em três atos: a narrativa de Sérgio Sant’Anna*. Dissertação de mestrado em Literatura defendida na Universidade de Brasília (UnB). Brasília, 2008.

_____. “Sérgio Sant’Anna – O livro de Praga: narrativas de amor e arte”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 38. Brasília, jul.-dez. 2011.

RESENDE, Beatriz. *Apontamentos de crítica cultural*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

SANT’ANNA, Sérgio. *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

_____. *Um crime delicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Um romance de geração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *O livro de Praga: narrativas de amor e arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTOS, Luís Alberto Brandão. “Ficção que se realiza: o Brasil urbano na obra de Sergio Sant’Anna”. *Revista Estudos de Literatura*, v. 3. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

WOOD, James. *The irresponsible self: on laughter and the novel*. Nova York: Picador, 2005.

Marcelo Ariel, edições cartoneras e Vik Muniz: as múltiplas possibilidades da *Estética relacional*, de Nicolas Bourriaud

Diamila Medeiros Santos *

Marcelo Ariel, poeta paulista, possui inúmeros poemas nos quais a construção poética se dá com base em acontecimentos pontuais da problemática realidade urbana, como o incêndio em uma favela na década de 1980, o nascimento de crianças anencéfalas em decorrência do elevado teor de poluição do ar em Cubatão, no mesmo período, ou mesmo as associações que vêm ditando as regras do crime organizado no Brasil, como o Primeiro Comando da Capital (PCC). A questão do lixo, enquanto um dos grandes incômodos da vida pós-industrial, não poderia, pois, ausentar-se da matéria poética do autor, como vemos a seguir:

O ESPANTALHO

para crianças

no meio do lixo
visão do alto
uma calça e uma camisa
São a
evocação do corpo
de um homem

* Mestranda em Letras na Universidade Federal do Paraná (UFPR).

sem sapatos
suas mãos
dois urubus rasgando um saco
sua cabeça
um rato

(Ariel: 2008, 21)

Na natureza não há lixo, pois todos os processos químicos e biológicos acabam por produzir substâncias necessárias a outros processos, gerando uma cadeia sustentável. No entanto, para os resíduos dos ciclos de produção e consumo do homem, não há ainda a possibilidade de dissolução. Embora haja inúmeros mecanismos de reciclagem e reutilização de materiais, somos convidados a conviver com o lixo de várias maneiras distintas.

Normalmente, os depósitos de lixo são direcionados às regiões mais distantes da cidade, não só pelo mau cheiro, mas também pelo risco de contaminação. Mas o crescimento contínuo dos grandes centros urbanos, sobretudo das denominadas regiões metropolitanas das grandes cidades, vai estendendo a cidade até os lugares nos quais se localizam esses “lixões”. Além disso, muitos terrenos baldios dentro das cidades acabam se tornando depósitos de dejetos, devido à ineficiência da coleta e à destinação do lixo produzido pelas pessoas, indústrias e afins. Assim, há uma imagem comum a muitos moradores das cidades: o lixo como constituinte da paisagem urbana.

Mas o poema não se restringe a isso. A ideia de algo que simula um corpo humano através de um acumulado de lixo e animais ligados à sujeira e à decomposição (ratos e urubus) constitui o centro do texto. Há, no espaço do lixão e nessa figura grotescamente semelhante a um homem, aquilo que a cidade expurga devido

à falta de utilidade no universo produtivo: o que sobra após os ciclos de produção e consumo, e o homem – deteriorado – incapaz de participar desses ciclos. É importante observar: a voz que enuncia o poema oferece seu espantinho “para crianças”, como quem oferece um brinquedo, o que demonstra certo grau de ironia, pois a imagem de crianças que auxiliam seus pais em meio aos lixões não nos é estranha, embora seja, no mínimo, bárbara.

Outro aspecto que merece destaque é o lugar de onde se olha o lixo: de cima para baixo, o que permite uma visada totalizante que reconfigura o lixo em homem. Daí a semelhança entre um apanhado de lixo com um simulacro de homem: o eu poético transfigura o real e, a partir de seu trabalho com a linguagem, o ressignifica expandindo suas possibilidades.

Essa visão vertical é fundamental para a concepção do poema, uma vez que, visto do chão, dos que se colocam no mesmo nível, aquele acumulado de lixo não se converte na imagem do espantinho. Isso enuncia a própria ideia do trabalho poético de Ariel, que parece apontar para a possibilidade de a poesia ver além do real e construir, assim, uma crítica em relação a este. Podemos observar também a perspectiva do grotesco, apontada por Hugo Friedrich, em *A estrutura da lírica moderna*, como a reconfiguração do feio, não como a mera oposição ao belo, mas como um valor em si. O grotesco tornou-se uma das características da lírica moderna, e vemos aqui, em um poeta contemporâneo, a confirmação disso.

Marcelo Ariel se relaciona ainda com a questão da reconfiguração do lixo sob um viés mais prático: várias edições das poesias do autor saíram através de selos alternativos denominados “edições cartoneras”.

Realização coletiva de editoração de livros que surgiu em meio à crise econômica na Argentina, no final da década de 1990, o

cartonerismo é “um movimento editorial, poético, filosófico, político, cultural, contemporâneo, de vanguarda, multicultural, híbrido, com características pós-modernas” (Rodrigues: 2001, 19), através do qual se produz livros com papelões comprados dos catadores de lixo e de textos literários de diversos escritores – célebres ou não¹ – que são, posteriormente, comercializados com valores bem menores que os das edições convencionais. Esses coletivos estão presentes em vários países da América Latina, como Brasil, Argentina e Paraguai; da Europa, como a Alemanha, e da África, como Moçambique.

“O projeto funda-se na percepção da vida cotidiana como processo criativo” (Rosa: 2014), ou seja, como no poema de Marcelo Ariel – que se alinha à tradição do Modernismo –, a matéria da arte deixa de ser o extraordinário e passa a integrar o prosaico. Mas, além disso, a arte deixa de ser produzida apenas por aqueles que o *establishment* considera artistas e passa a ser uma possibilidade alcançável para pessoas muito distantes desse universo.

Os livros de Marcelo Ariel já saíram através da Dulcinéia Catadora, de São Paulo; Sereia Ca(n)tadora, de Santos; Caiçaras, de São Vicente; e Rubra-Cartera, de Londrina. Em volumes confeccionados à mão e que apresentam, na capa, um trabalho gráfico único, feito para cada um dos livros pelas pessoas que fazem parte dos projetos. A questão, no entanto, não é solucionar o problema da reciclagem de lixo, tendo em vista que o volume de papelão utilizado para cada uma das edições é ínfimo em relação ao volume pro-

1 No Brasil, a Dulcinéia Catadora já publicou livros de autores como Alice Ruiz, Andréa Del Fuego, Glauco Mattoso, Haroldo de Campos, Índigo, João Anzanello Carrascoza, Joca Reiners Terron, Jorge Mautner, Manoel de Barros, Marcelino Freire, entre vários outros.

duzido. A ideia é, como pudemos subtrair do poema inicialmente apresentado, a reconfiguração do olhar lançado sobre um mesmo objeto através do trabalho artístico.

Um trabalho extremamente interessante, e que dialoga diretamente com as ideias aqui apresentadas acerca do poema de Ariel e das edições cartoneras, foi o realizado em 2008 pelo artista plástico brasileiro Vik Muniz, denominado *Imagens de lixo*, que deu origem ao documentário *Lixo extraordinário*, lançado em 2010.

O projeto de Muniz, um dos artistas brasileiros da atualidade mais reconhecidos internacionalmente, foi realizado no que era, à época, o maior aterro sanitário do mundo, o Jardim Gramacho, no Rio de Janeiro, pouco antes de sua desativação, e foi executado pelos próprios catadores sob a supervisão do artista.

Inicialmente, Vik Muniz tirou uma série de fotografias de alguns dos catadores, que reproduziam obras de arte famosas, como *A morte de Marat*, de Jacques-Louis David, ou *O semeador*, de Jean-François Millet. Posteriormente, essas fotos foram reveladas em tamanhos de grandes murais e aqueles que haviam sido fotografados participaram do processo de seleção do lixo que iria ser utilizado no preenchimento dessas ampliações. O “tipo” de lixo escolhido foi o chamado, na gíria dos catadores, de “carina”, uma espécie de acumulado de objetos distintos feitos de materiais que não interessam diretamente à reciclagem e, por isso, quase não têm valor de venda.

Após esse trabalho, Vik Muniz tirava novas fotografias das imagens obtidas e elas eram comercializadas em leilões de arte pelo mundo. Interessante é que o artista não comercializa a própria obra, ele a fotografa e vende a fotografia. Sobre este aspecto, Moacir dos Anjos afirma, no artigo “An ethics of illusion”:

Fotografa depois essas reconstruções percíveis e as descarta por inteiro em seguida, preservando apenas o seu registro. Tal método usado para refazer e fixar as imagens escolhidas promove a aproximação entre temporalidades e atributos distintos. Enquanto a recriação material dos modelos eleitos se faz de modo lento (ou quase, ao menos), mobiliza a perícia manual e atrai toda a atenção do olhar para a sua feitura, seu registro fotográfico é instantâneo, não implica destreza alguma e acontece no momento exato em que o obturador da câmara veda, ao artista, a visão da imagem por ele construída. Por meio dessa operação complexa e ao mesmo tempo cândida, Vik Muniz enfraquece a aderência forte que se esperaria existir entre as imagens fotografadas e aquelas que primeiro lhes serviram de matrizes, tornando o meio fotográfico mais opaco e forçando o alongamento do tempo necessário para que o observador defina o que está sendo, de fato, representado ali (2014).

A ideia da fotografia que capta em milésimos de segundos o que demorou meses para ser construído denota a centralidade do ato de construir uma representação em contraponto ao próprio resultado final disso. E isso nos interessa, pois a ideia de arte como aquilo que dá forma às coisas do mundo parece ser importante não só para a compreensão do trabalho de Vik, mas também para o de Marcelo Ariel.

O próprio Vik Muniz enuncia, no documentário produzido, que o projeto tinha como ideia “tirar as pessoas, nem que seja por poucos minutos, do lugar onde elas estão. E mostrar-lhes um outro mundo, um outro lugar. Mesmo que seja um lugar onde possam ver onde estão” (2010). A arte seria, dessa maneira, o lugar não só onde se representa as coisas do mundo, o real, mas o lugar onde se pode criar outro mundo, o real da arte, mesmo que este se relacione com aquele.

Todo o processo foi filmado, dando origem ao documentário *Lixo extraordinário* (2010), que concorreu ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 2011. Apesar do sucesso, o documentário recebeu algumas críticas que apontavam para o caráter piegas e pouco natural da relação desenvolvida entre o artista e a comunidade, além de denunciarem certa visão apaziguadora presente na obra, que não corresponderia ao real representado.

No entanto, no presente artigo não nos interessa analisar as benemerências ou não, tanto dos diretores do documentário, Lucy Walker, João Jardim e Karen Harley, quanto de Vik Muniz e sua equipe. O que pretendemos é, a partir das observações realizadas entre a poesia de Marcelo Ariel, as edições cartoneras e as *Imagens de lixo*, de Vik Muniz, refletir sobre os processos de resignificação do lixo que parecem estar diretamente relacionados às ideias de estética relacional que avaliaremos em seguida.

A estética relacional

Em seu livro *Estética relacional*, o crítico de arte e curador francês Nicolas Bourriaud sugere que se pense a arte contemporânea – tendo em vista as expressões surgidas sobretudo na década de 1990, que a propõem como um estado de encontro – como “uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social, mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado” (2009, 19). Na introdução do livro, antes de se aprofundar nas reflexões sobre sua teoria, o autor sugere a consulta aos verbetes “arte” e “arte relacional” presentes em um pequeno glossário no fim da edição. Ali, pode-se

observar que a própria noção de arte de Bourriaud já apresenta as ideias de relação e interação, pois, para ele, “a arte é uma atividade que consiste em produzir relações com o mundo com o auxílio de signos, formas, gestos ou objetos” (p. 147). E a arte relacional seria o “conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida teórico e prático o grupo das relações humanas e seu contexto social, em vez de um espaço autônomo e privativo” (p. 151).

Estética relacional é o nome dado a uma teoria da forma que tem como objetivo analisar as modalidades de arte relacional e “que consiste em julgar as obras de arte em função das relações inter-humanas que elas figuram, produzem ou criam” (Bourriaud: 2009, 151). Para Bourriaud, existe na obra de arte um “critério de sociabilidade”, definido como o fato de que “toda obra de arte produz um modelo de sociabilidade, que transpõe o real ou poderia se traduzir no real” (p. 149) – real da arte em si mesma.

Para Bourriaud, a forma é “uma unidade estrutural que imita um mundo” (p. 149) e a prática artística seria a maneira por meio da qual essa forma se tornaria passível de duração. A arte relacional, por sua vez, é um tipo de arte que possui como cerne o desejo de gerar relações com o mundo em um contexto social preexistente. O valor central é o “estar-junto” e, a partir disso, construir sentido sobre universos possíveis no hoje e não no futuro.

Interessante nas reflexões de Bourriaud é que foi o espaço da cidade que permitiu a criação dessa prática artística pautada por aquilo que se dá nos interstícios sociais:

O termo *interstício* foi usado por Karl Marx para designar comunidades de troca que escapavam ao quadro da economia capitalista, pois não obedeciam à lei do lucro: escambo, vendas com

prejuízo, produções autárquicas etc. O interstício é um espaço de relações humanas que, mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema. É exatamente esta a natureza da exposição de arte contemporânea no campo do comércio das representações: ela cria espaço livres, gera durações com um ritmo contrário ao das durações que ordenam a vida cotidiana, favorece um intercâmbio humano diferente das “zonas de comunicação” que nos são impostas. O contexto social atual restringe as possibilidades de relações humanas e, ao mesmo tempo, cria espaços para tal fim (Bourriaud: 2009, 22-3).

Ou seja, a arte relacional só é possível devido ao tipo de organização social na qual vivemos hoje, com grandes cidades capazes de abrigar diversos *ethos* que, ao mesmo tempo que coexistem, buscam formas de sociabilidade alternativas àquelas ditadas pelo sistema econômico-social vigente.

As reflexões de Bourriaud são mais direcionadas ao que hoje se tornou conhecido como “performance” e tem na artista sérvia Marina Abramovic um referencial que já a elevou ao nível de um estrelato comum ao universo pop. No entanto, acreditamos ser possível avaliar também o trabalho de Vik Muniz à luz da *Estética relacional* de Bourriaud, no que concerne às relações estabelecidas para que a obra se torne possível. Mais importante que a obra é o processo, o modo pelo qual ela se torna realidade: através da maneira como se dá a reconfiguração do lixo. Diferentemente do que acontece no poema – onde o olhar do eu-poético é o responsável pelo estabelecimento de uma perspectiva diferente, indicando-nos diretamente o que retirar do lixo –, no trabalho do artista plástico

o momento de produção conjunta entre o artista e os moradores da comunidade, que sobrevivem do lixo, é o que estabelece essa nova perspectiva e se torna o principal da obra. Não é somente no encontro da obra com o público que vemos a construção coletiva de sentido, mas também na maneira como ela é concebida, no momento de sua feitura.

Como enunciado acima, Bourriaud propõe para a arte relacional um “critério de sociabilidade” que permite ao espectador se questionar: “*Esta obra me autoriza o diálogo? Eu poderia, e de que forma, existir no espaço que ela define?*” (2009, 149; grifo do autor). Mas, na obra de Muniz, o momento de questionamento se dá anteriormente, na medida em que o artista propõe o espaço relacional antes mesmo de a obra ser exposta no museu. O interstício se dá quando Vik Muniz oferece àqueles que estão completamente à margem do sistema de produção/reprodução/recepção da arte a possibilidade de participar ativamente da concepção de uma obra, enunciando outro “universo possível” dentro do tipo de relação que essas pessoas tinham estabelecido com aquilo que lhes garante a subsistência: o lixo. O próprio artista afirma, no filme *Lixo extraordinário*: “O que realmente quero fazer é ser capaz de mudar a vida de um grupo de pessoas com o mesmo material com que elas lidam todo dia”.

Bourriaud exclui da estética relacional modalidades como o cinema e a literatura, pois elas não estreitam o espaço das relações dos indivíduos. Porém, nos propomos a pensar aqui, como já enunciado, na inserção de uma prática artística – híbrida, apesar de intrinsecamente ligada à literatura – como uma atividade estreitamente atada às ideias da estética relacional, concepção essa que está no núcleo da própria atividade: referimo-nos, com isso, aos projetos editoriais cartoneros. Acreditamos em seu caráter de arte

relacional na medida em que há ali uma sobreposição de relações que se dá em diversos níveis da produção até que se obtenha o livro: o vendedor do papelão; o artista – o próprio catador – que constrói a estética da capa; o escritor que cede seu texto. Pode-se questionar no que isso é diferente do processo de uma editora convencional: as edições cartoneras, antes de se efetivarem como um meio de geração de lucro/renda, são a possibilidade de construção de encontros subjetivos entre os sujeitos constituintes das escalas de criação desse objeto livro.

Para Lúcia Rosa, coordenadora do Coletivo (uma noção que possui em si mesma a ideia da relação) Dulcinéia Catadora, de São Paulo, “a ação, o processo são aspectos privilegiados; o trabalho mantém-se em fluxo contínuo, cujo significado é elaborado coletivamente” (2008). Ou seja, mais uma vez, como no *Imagens do lixo*, de Muniz, o resultado, aquilo que se vende – seja o livro, seja a fotografia – é menos importante que o processo de concepção e elaboração da obra.

O Projeto Dulcinéia Catadora – o quarto a existir na América Latina² – surgiu após a 27ª Bienal de São Paulo, na qual o Eloisa Cartonera se apresentou com uma oficina permanente que mostrava o trabalho realizado. Interessante é que o tema dessa bienal foi “Como viver junto”, inspirado nos cursos ministrados por Roland Barthes no Collège de France no fim da década de 1970. Ou seja, há também nessa proposta editorial a ideia de refletir sobre o real do mundo (a questão do lixo, da exclusão social etc.), ao mesmo tempo que se funda outro universo possível através da produção artística.

2 O primeiro foi o Eloisa Cartonera, da Argentina, como já enunciado; depois vieram o Sarita Cartonera, do Peru, e o Yerba Mala, da Bolívia.

Vik Muniz, edições cartoneras, Marcelo Ariel

Com base na ideia da conversão do lixo (o papelão) em objeto de arte, de arte relacional e da possibilidade de elaboração de relações outras que não apenas a do descarte (para alguns) e da subsistência (para outros) com esse mesmo lixo, podemos pensar na ideia sobre a qual é construído o poema de Marcelo Ariel que abre este artigo. Se, no trabalho de Vik Muniz e nas edições cartoneras, o lixo é reconfigurado a partir de sua reutilização objetiva e posteriormente simbólica, no poema de Ariel o lixo é reconfigurado de maneira subjetiva num primeiro momento e de maneira objetiva no momento em que o livro é publicado através do cartonerismo. No entanto, em todos os re-trabalhos do lixo ocorre a ressignificação do lixo através do trabalho artístico, seja com as tintas, com as formas ou com as palavras.

Além disso, existe outra questão importante. No capitalismo tudo acaba sendo convertido em mercadoria, e com o lixo não seria diferente. No entanto, nos trabalhos aqui analisados, o valor material do lixo é o que menos agrega valor à arte produzida. Ou seja, da mesma forma que no *Imagens do lixo* utiliza-se a “carina” – modalidade de lixo com menos valor –, no trabalho das edições cartoneras o papelão utilizado é pouco para cada uma das edições, o que diminui o “valor” enquanto matéria. E isso é levado ao extremo na poesia de Ariel, pois o lixo só é utilizado enquanto referente, através da palavra poética, que, por assim dizer, possui ainda menos valor real que todo o restante de materiais.

Outro tipo de associação extremamente válida que se pode inferir a partir da obra de Marcelo Ariel, das edições cartoneras e de Vik Muniz é a que concerne ao tipo de relação estabelecida com a

tradição artística. Ou seja, no nível da produção, a estética relacional deixa de se dar de uma maneira diacrônica, dentro da concepção das próprias obras, e passa a se realizar de maneira sincrônica, à medida que verificamos os diálogos estabelecidos com o que já tem o canonizado *status* de arte. Nas poesias de Marcelo Ariel, o movimento se dá através do tipo de incorporação da tradição feita no interior de seus poemas: há o passeio de Beatriz em um inferno terreno; o oferecimento de seus poemas a Emily Dickinson, Sebastião Uchôa Leite, Fernando Pessoa e João Antônio; há livros e poemas que levam nomes de grandes nomes do jazz, como Miles Davis e John Coltrane. As edições cartoneras também se constroem dessa espécie de hibridismo referencial, à medida que edita de Haroldo de Campos e Manoel de Barros até o próprio Ariel e Sebastião Nicomedes, ex-morador de rua, inserindo a tradição poética ao lado de novos nomes ainda não sacralizados. E no trabalho de Vik Muniz o aspecto sincrônico relacional se efetiva quando o artista opta por reproduzir, através de fotografias encenadas pelos catadores, grandes obras de arte da tradição, como apontamos anteriormente.

Podemos observar, baseados em todas essas considerações, o quanto a estética relacional se converte em uma maneira de avaliarmos a produção da arte contemporânea, sobretudo em modalidades artísticas que se propõem a construir um espaço alheio à produção convencional. O olhar que converte o lixo em homem é o mesmo capaz de converter o lixo em arte, através dos interstícios relacionais possíveis no universo da cidade. E não só o lixo ganha outro tipo de valoração, mas também a arte, no que concerne à sua função estética, produtiva, representativa e ressignificativa do real.

Referências

- ANJOS, Moacir dos. “An ethics of illusion”. In: *Vik Muniz*. Disponível em: <<http://vikmuniz.net/pt/library/an-ethics-of-illusion>. Acesso em 1 mai. 2014>.
- ARIEL, Marcelo. *Tratado dos anjos afogados*. São Paulo: LetraSelvagem, 2008.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX à metade do século XX*. Tradução do texto por Marise M. Curioni. Tradução dos poemas por Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- LIXO EXTRAORDINÁRIO. Direção: Lucy Walker. Codireção: João Jardim, Karen Harley. Produção: Angus Aynsley, Hank Levine. Coprodução: Levine Peter Martin. Documentário. Duração: 90 minutos. Lançamento: 2010. Produção: Brasil/Reino Unido.
- RODRIGUES, Evandro. *Trajeto kartonero*. Dissertação de mestrado em Literatura Brasileira defendida no Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Florianópolis, 2011.
- ROSA, Lúcia. “Projeto Dulcinéia Catadora”. *Agulha: Revista de Cultura*, nº 62. Fortaleza/São Paulo, mar./abri. 2008. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag62rosa.html>. Acesso em: 1 mai. 2014>.

A violência oblíqua em “Onze de Maio”, de Rubem Fonseca

Filipe Manzoni*

A obra de Rubem Fonseca sofre de uma espécie de sufocamento crítico. Diversos analistas já se debruçaram sobre seus livros, em especial sobre seus contos, à luz de um repertório conceitual que situa sua obra como provavelmente a mais importante de uma vertente que ficou conhecida como “brutalismo”. Karl Erik Schøllhammer a define como sendo “tematicamente caracterizada pelas descrições e recriações da violência social entre bandidos, prostitutas, leões-de-chácara, policiais corruptos e mendigos” (2000, 243). Mais do que apenas uma guinada temática, Karl Erik ainda defende que Rubem Fonseca teria criado, dentro desse universo, um estilo próprio, marcado pela economia linguística, retratando a violência urbana de forma direta e enxuta.

É de fato sob o signo da violência e da brutalidade exacerbada, sem espaço para desculpas consoladoras, que Rubem conquistou notoriedade em contos célebres como “O cobrador”, “Feliz ano novo” e “Passeio noturno II”, que foram exaustivamente estudados, ressaltando os aspectos já citados da violência urbana, além da naturalização da violência e da revolta dos subalternos, gerando quadros de uma crueldade que, se não imotivada, é inerente a toda relação humana.

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

O cobrador, coletânea de contos publicada originalmente em 1979, possui todas as características do estilo que immortalizou Rubem Fonseca (em especial no seu conto de abertura, homônimo do livro), através de crimes sanguinolentos e agressividade frequentemente gratuita. Duas exceções, porém, podem ser apontadas: “Pierrô da caverna”, conto experimental em um único parágrafo, que relata as experiências sexuais de um escritor falido; e “Onze de Maio”, narrativa de atmosfera conspiratória que se passa em um asilo e revela o descaso a que estão sujeitos os internos – suas rotinas, alimentação e horários de sono dentro do mais rígido sistema.

Precedido por “Livro de ocorrências”, um inventário da naturalização da violência nos registros de crimes policiais, “Onze de Maio” não apresenta mortes violentas ou sangue derramado. Não fosse o fato de se voltar para uma realidade à margem do interesse cotidiano e culminar numa tentativa de motim final, “Onze de Maio” não traria quase nenhum dos traços geralmente associados à obra de Rubem Fonseca.

Pretendemos mapear algumas das alternativas de que o autor lança mão para recriar a crueldade e a violência através de mecanismos mais sutis e irônicos. É certo que essa violência circunspecta é um traço observável em diversos contos de Rubem Fonseca, mas em “Onze de Maio” ela assume uma outra dimensão, pois não é eclipsada por nenhum derramamento de sangue. Toda a violência é coerciva e não física; sistemática e não episódica.

A inércia e o oblíquo

“Onze de Maio” leva por título o nome do asilo no qual se desenrola toda a trama. Apresentado inicialmente como “O Lar”,

o espaço é caracterizado gradativamente, mantendo em suspenso qualquer definição imediata. O narrador refere-se sempre aos espaços e práticas usando artigos definidos, deixando entrever um certo hiato entre a cotidianidade com que os elementos são apresentados e a estranheza causada pela atmosfera, que oscila entre a paranoia carcerária e a morbidez de uma espécie de cemitério dos vivos, onde todos apenas esperam a morte.

A trama se desenvolve através da narrativa de José, um professor de História aposentado, em basicamente dois espaços: os cubículos e o pátio. Há um tom conspiratório perene na narrativa. José parece buscar uma sistematização para todos os eventos em alguma raiz manipuladora central, um sistema de poder que articule a disposição do espaço e as ações dos Irmãos (enfermeiros do asilo), mas nunca consegue encarar a realidade imediata, utilizando sempre exemplos e analogias da história antiga, nunca dando conta da realidade prática que se coloca à sua frente.¹

É justamente na incapacidade de abordar a violência de frente, contrastada com a paranoia de José, que flagramos a primeira estratégia usada para problematizar a crueldade. No artigo “Narrativa e paroxismo: será preciso um pouco de sangue verdadeiro para manifestar a crueldade?”, Renato Cordeiro Gomes toma emprestado de Artaud um questionamento para a relativização da crueldade e a problematização da própria possibilidade de dizê-la:

1 Certas vezes há uma negação do ambiente sócio-histórico brasileiro, como quando José, em meio a indagações sobre um sonho com a história da França, descobre que Pharoux, um ex-policial, possui um estilete guardado. Suas reflexões, sem qualquer aprofundamento, esboçam uma possível leitura da violência inerente à instituição policial e o fazem voltar a atenção para sua indagação sobre a natureza de seu sonho: “Por que sonho com Malasherbes e não com Getúlio Vargas [...]? Pharoux tem sempre um ar hostil [...]. Quem será que Pharoux odeia? Não devia ser lá muito bom cair nas garras dele no seu tempo de policial. A história da França é mais interessante que a história do Brasil, é isso?” (Fonseca: 1989, 123).

Buscar representar esse mundo é lidar com uma impossibilidade, fazendo dela o próprio objeto da narrativa, colocando em pauta a linguagem que pretende colar-se tautologicamente a essa realidade e revela a própria artificialidade da literatura. Talvez só assim seja possível lidar com a realidade inelutável, com a sua natureza dolorosa e trágica, só possível de ser expressa por algo que lhe é exterior, a linguagem, o discurso, que para perceber a crueldade necessita de distância, de um deslocamento estratégico. Talvez só olhando de viés, das margens, a própria realidade brutal, se possa ver sua crueldade, sem necessariamente ser preciso um pouco de sangue para manifestá-la (Gomes: 2004, 154).

A familiaridade com que José lida com o espaço disciplinar que constitui o Onze de Maio, seu modo de não se abalar e tratar da rotina carcerária e da rotatividade de mortos com a mesma descrição fleumática, seria a forma pela qual seu olhar se revela acostumado à violência, incapaz de objetivá-la no seu próprio dia a dia. De certa forma, as diversas tentativas de sistematização paranoicas acabam revelando um fragmento da coerção disciplinar de forma oblíqua, apenas como uma sugestão ou dúvida. Assim, evidencia mais a sua incapacidade de objetivação do que a pertinência do próprio recorte sugerido.

O café da manhã, o almoço e o lanche são servidos no cubículo. É um enorme trabalho, levar marmitas e canecas até o cubículo de cada um. Deve haver alguma razão para isso.

O cubículo tem cama, armário, penico e televisão. A TV fica ligada o dia inteiro. Deve haver, também, alguma razão para isso. Os pro-

gramas são transmitidos em circuito fechado de algum lugar do Lar. Velhas novelas, transmitidas sem interrupção (Fonseca: 1989, 117).

No trecho acima (os primeiros dois parágrafos do conto), José é incapaz de intuir uma clausura através da diagramação espacial, tal qual conceitualizada por Foucault em *Vigiar e punir*. O professor de História reconhece o quadriculamento e o impedimento da flutuação, mas não os associa a um mecanismo de controle que opere pela sutileza que define Foucault: “cada indivíduo no seu lugar; e em cada lugar um indivíduo. Evitar as distribuições por grupos; decompor as implantações coletivas” (1987, 131) – todas essas exigências satisfeitas pelo Onze de Maio.

O narrador apresenta até mesmo as sanções punitivas que sofre por conta de seus passeios por outros cubículos: “e no entanto noto aqui que o senhor, na hora do repouso vespertino, fica andando pelos corredores, visitando outros internos nos seus quartos... Isso não é bom para o senhor, não é bom para ninguém, entendeu?” (Fonseca: 1989, 121). Mas não é capaz de associar essa proibição a um mecanismo disciplinar que inibe a flutuação dos indivíduos para manter o *status quo* de uma estrutura estática.

Ainda no mesmo trecho, outro elemento é marcante enquanto mecanismo de controle, talvez o mais óbvio do conto: a televisão. Descrita exaustivamente como a única atividade irrestrita dentro do Lar, esse mecanismo (tal qual a rígida diagramação espacial) não atinge diretamente José, apenas em sua função hipnótica, causando o sono rapidamente.

É interessante observar como há uma forte insistência por parte dos Irmãos para que os internos assistam televisão todo tempo que puderem. E não poderíamos deixar de associar essa

insistência com a própria ordem instaurada pela televisão, descrita por Muniz Sodré como a mais bem acabada forma de “panoptismo na comunicação social” (Sodré: 1977, 17), por constituir um mecanismo de comunicação absolutamente unilateral, que usurpa a possibilidade dialógica, enquanto um jogo de troca.

A sujeição a esse sistema de poder coloca José em um entre-lugar de docilidade (tal qual a ideia de corpo dócil de Foucault): ele não se enquadra no quadriculamento (trata-se de um personagem que anda pelos corredores) nem assiste muita TV, mas é incapaz de dar conta discursivamente da violência coerciva. Poderíamos intuir que a inadequação disciplinar do narrador seja uma característica possibilitadora de seu discurso em constante renegociação com sua inserção dócil, que é suficiente para invalidá-lo em seus objetivos.

Há ainda a possibilidade de associarmos a incapacidade de abordar diretamente a realidade carcerária a um trauma, segundo as definições psicanalíticas mais clássicas: José é incapaz de abordar o problema diretamente, pois constitui uma experiência traumática, e a carga opressiva acaba se manifestando em outros espaços, como, por exemplo, em seus sonhos. Num deles encontramos o único retrato do Lar que assemelha os idosos a refugos sociais (como diversas vezes é sugerido pelo diretor do Lar). É como se o sonho se configurasse como uma válvula de escape para pôr às claras toda a violência que escapa à sua alçada discursiva.

Eu dizia que o Bom era o Poder e o Mau, o Ruim, era a Fraqueza, os fracos deveriam ser ajudados a perecer. Mas subitamente eu não estava mais numa sala de aula, havia uma guerra, em que os velhos, os doentes, eram mortos e queimados num forno e a chaminé do forno era igual à do lar Onze de Maio (Fonseca: 1989, 130).

A despeito da carga fantasiosa inerente ao sonho, trazida por elementos como a súbita mudança de cenário e a guerra, este deve ser o retrato mais direto de uma estrutura que se mostra como sendo apenas um auxílio para perecer. Embora José sugira algumas vezes que todos estão morrendo abandonados, isso nunca aparece como função de um mecanismo de limpeza social, como no sonho.

Porém, esse tipo de discurso é sugerido diversas vezes por outras vozes. Não é difícil, por exemplo, perceber o paralelo entre as palavras do diretor do asilo – como em: “o senhor acha que os aposentados devem comer melhor do que aqueles que produzem?” (p. 121) ou: “fique sabendo que a nação gasta uma parte substancial de seus recursos com inativos idosos” (p. 128) – e as palavras do sociólogo Zygmunt Bauman, ao tratar da configuração carcerária a que são submetidos todos os que não se encaixam na lógica de consumo:

Os dispositivos de previdência, antes um exercício dos direitos do cidadão, transformaram-se no estigma dos incapazes e imprevidentes. “Concentrados nos que necessitam deles”, sujeitos a verificações dos meios de subsistência cada vez mais estritas e cada vez mais humilhantes, difamados como sendo um sorvedouro do “dinheiro dos contribuintes”, associados no entendimento público a parasitismo, negligência censurável (1998, 51-2).

Deslizamentos do real

A inércia que domina o conto (e reafirma a estabilidade do mecanismo disciplinar do Lar) é rompida, porém, quando José, levado por algumas de suas suspeitas conspiratórias, deixa de tomar

o café do final da tarde e passa a se sentir mais vivaz e esperto. O estatuto traumático é rompido e o trauma carcerário passa a ser encarado de frente pelo narrador, que o vê como uma clara guerra dos internos contra os Irmãos.

Esta noite não sou dominado, como sempre acontece, por um sono turbulento. Já estou deitado, olhando para a maldita televisão há mais de duas horas, e o sono não veio. O gosto estranho do café da noite é de algum entorpecente, conluo excitado. Há muito tempo que eu não me sentia tão bem. Estou derrotando os Irmãos! (Fonseca: 1989, 131).

A partir daí a trama ganha novo fôlego, animada por um espírito revolucionário e amotinador. José, munido de material para repaginar suas teorias conspiratórias, passa a formular teorias muito mais incisivas contra a ordem carcerária que se perpetua dia a dia no Onze de Maio. José agora observa a ordem de um outro lugar, fora da submissão, fora das teorias do passado, a partir do presente: “aquele ser velho me foi imposto por uma sociedade corrupta e feroz, por um sistema iníquo que força milhões de seres humanos a uma vida parasitária, marginal e miserável. Recuso esse suplício monstruoso” (Fonseca: 1989, 134).

O desfecho se dá num desfalecimento anticlimático do narrador, em meio ao “sequestro” caricato, beirando o ridículo. Cabe ressaltar, porém, o quanto a própria tentativa amotinadora não foge da estrutura disciplinar do lar, pois suas bases se assentam sobre uma espécie de barreira discursiva “de emergência”: a loucura.

Desde o princípio do conto a narrativa de José é ameaçada pela ecmnésia, quadro clínico definido como esquecimento e/ou

invenção de fatos recentes, enquanto os antigos são preservados. Há uma certa ironia na construção de um narrador ex-professor de História que sofre de *ecmnésia*, não conseguindo formular teorias conspiratórias que deem conta de seu presente, bem como uma destituição do lugar do idoso como narrador privilegiado, justamente pelo foco de sua narrativa ser o presente.

A voz de José é, antes de tudo, suspeita, desautorizada pelo próprio narrador, que a todo instante relembra seu quadro clínico, não permitindo a ancoragem em certezas, apenas em teorias. Porém, a indiscernibilidade entre real e fantasia é mais flagrante quando o narrador, ao focar diretamente a violência a que os internos são submetidos, resolve mudar a situação e revolucionar a ordem. Suas ações se tornam ainda mais delirantes. Suas teorias conspiratórias se tornam mais diretas e pungentes quando tudo se encaixa numa moldura de demência senil:

A literatura de Rubem Fonseca alimenta-se com prazer dos deslizamentos entre o real e o imaginário, entre o falso e o verdadeiro, apontando para a indiscernibilidade desses campos. O autor assume a crueldade da incerteza como princípio estruturador de sua ficção, evocando a tradição dos artistas malditos que, por não levarem a sério as ilusões de seu tempo, tiram proveito da troca de máscaras, das aparências dissimuladoras, como estratégia de sedução que se realiza no próprio jogo com as apalavras na superfície do texto (Figueiredo: 2004, 170).

As teorias criadas por José são tão menos plausíveis quanto mais se baseiam em um material sociológico opressivo e profundo. Dessa forma, qualquer possibilidade de explicação lógica que dê conta

da estrutura violenta do Onze de Maio acaba por evidenciar a impossibilidade de uma visão soberana que represente o sistema como ele é. E que mantenha um estatuto de verdade. Quanto mais o discurso do narrador se aproxima da estrutura violenta a que está sujeito, mais gera possibilidades pouco plausíveis para as formas pelas quais essa mesma violência o coage e gera barreiras discursivas que invalidam seu discurso.

A escrita do conto, então, não encontra uma resposta na linguagem, mas apenas produz diferentes ficções flutuantes que sofrem maior ou menor legitimação por um sistema de poder que se compromete apenas com a perpetuação do *status quo*. O vazio deixado pela falta de uma verdade única não é resolvido, mas ironizado pela perpetuação interessada de um modelo comprometido com uma ordem específica, enquanto são silenciadas e subvertidas as outras perspetivações possíveis.

Organismo coercivo

Gostaríamos de nos deter, finalmente, na organicidade da caricatura dos mecanismos de controle presentes no conto. Num certo sentido, a estrutura pan-óptica de monopólio da fala, apontada por Sodré na televisão, encontra-se, em “Onze de Maio”, indissociável da tradição ocidental de higiene social através de médicos e psiquiatras. A indissociabilidade poderia ainda ser observada na própria arquitetura do Lar, já que todos os internos ocupam cubículos sozinhos, sendo estes patrulhados pelos Irmãos (graus baixos na hierarquia) e comandados pelo diretor, um médico que não por acaso ocupa o alto de uma torre.

É interessante como a alçada do monopólio discursivo pode ser observada na autoinvalidação do discurso de José, pois a própria ecnésia é um diagnóstico psiquiátrico internalizado a ponto de o próprio narrador desconfiar de sua percepção e autoridade para perceber o mundo.

O Lar se configura, assim, como uma instância curativa de um parasitismo social, destituindo os internos de sua condição de humanos e invalidando, em diversas instâncias, suas alternativas discursivas.

É evidente que o internamento, em suas formas primitivas, funcionou como um mecanismo social, e que esse mecanismo atuou sobre uma área bem ampla, dado que se estendeu dos regulamentos mercantis elementares ao grande sonho burguês de uma cidade onde imperaria a síntese autoritária da natureza e da virtude. Daí a supor que o sentido do internamento se esgota numa obscura finalidade social que permite ao grupo eliminar os elementos que lhe são heterogêneos ou nocivos, há apenas um passo (Foucault: 2009, 79).

Cabe ressaltar, porém, que a estrutura do Onze de Maio se projeta para além dos muros do asilo puro e simples. Ao utilizar alguns dos mecanismos que encontramos no dia a dia como ferramentas de controle dos internos, o autor amplia o horizonte de controle social, tirando-o dos muros do Lar e colocando-o em todas as salas de aula, fábricas e salas de estar, transferindo o monopólio discursivo para uma projeção metonímica dos outros espaços em que convivemos diariamente.

A organicidade e a projeção dos mecanismos de controle do Lar encontram ainda um último recurso violento de perpetua-

ção da ordem na realimentação da barreira discursiva pela própria tentativa amotinadora do conto. Ao fugir do espaço útil a que era designado, negando-se à existência débil e passiva, José cai imediatamente em outro espaço útil, que será usado para invalidar as reivindicações e legitimar ainda mais sanções e mecanismos mais refinados para o controle e a disciplina. Mesmo que não desmaiasse ao final do conto, não haveria nenhum futuro possível para a “revolução” arquitetada, pois seu discurso era por demais desautorizado para oferecer qualquer ameaça à ordem instituída.

Referências

- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar na pós-modernidade*. Tradução de Mauro Ama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. “Sedução e crueldade”. In: DIAS, Ângela Maria & GLENADEL, Paula (orgs.). *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004, pp. 169-79.
- FONSECA, Rubem. *O cobrador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Lúcia M. Pondé Cassallo. Petrópolis: Vozes, 1987.
- _____. *História da loucura*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- GOMES, Renato Cordeiro. “Narrativa e paroxismo: será preciso um pouco de sangue verdadeiro para manifestar a crueldade?”. In: DIAS, Ângela Maria & GLENADEL, Paula (orgs.). *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004, pp. 143-54.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. “Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira”. In: _____ et al. *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, pp. 236-59.
- SODRÉ, Muniz. *O monopólio da fala; função e linguagem da televisão no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1977.

Las (des)aventuras de la heroína de Guaratuba em *Mar paraguayo*, de Wilson Bueno

Rosana Cristina Zanelatto Santos*

Ao caminhar pelas sendas das fronteiras intergêneros onde o trágico e o épico se encontram, vislumbramos a narrativa da “viagem” de “de la marafona del balneário de Guaratuba”, a narradora-protagonista de *Mar paraguayo*, de Wilson Bueno.

Paranaense de nascimento, Bueno transpôs várias fronteiras, desde as geográficas (quando morou no Rio, frequentando Clarice Lispector e Lúcio Cardoso), passando pelas dos saberes (escritor, crítico literário, jornalista, agitador cultural – dirigiu por quase 10 anos o suplemento literário *Nicolau*, de Curitiba) e chegando até a última fronteira – a morte –, acontecida de forma trágica em maio de 2010.

Mar paraguayo foi publicado em 1992 e até hoje sua linguagem, eivada de português, espanhol e guarani, bem como seu enredo, permeado por dúvidas – a marafona estaria diante de um policial ou de sua própria consciência, negando ter cometido o assassinio do velho? E quem é esse velho? –, conduzem o leitor por um percurso repleto de agudeza e de dissimulação. Nossa pretensão é caracterizar a marafona como a heroína trágica de sua própria epopeia. Aqui a expressão “epopeia” é tomada tanto para reconhecer seus elementos épico-literários quanto para se referir à saga “histórica” de uma

* Professora associada na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS).

mulher que nasceu “al fondo del fondo del fondo de [su] país – esta hacienda guarani, guarânia e soledad” (Bueno: 1992, 16).

Segundo Gerard Brás, em sua leitura da estética hegeliana, “o drama só pode ser representado a partir do momento em que o princípio já não é simplesmente vivido como óbvio: o mito é maravilhamento, espanto [estranhamento]” (1990, 49). Esta assertiva parece-nos válida para a tragicidade das ações narradas pela marafona: como uma heroína, ela continua, em atos, palavras e omissões, sendo trágica, não apenas porque busca conhecer, criar, respeitar ou transgredir as leis éticas e morais que permeiam seu universo, mas também porque busca (re)conhecer-se a si mesma, pressentindo, no despertar de seus estados de espírito e no que vem do outro/de fora, elementos (con)formadores de uma persona/máscara.

Contudo, em sua condição de heroína de uma epopeia contemporânea, a marafona é personagem de um mundo engendrado por ela própria, errando em meio a uma floresta de “engaños” alucinantes e alucinógenos, criando estratégias (linguísticas) adequadas para sobreviver no reino de seu mundo e não de outro.

O espaço

“Penso que têm nostalgia de mar estas garças pantaneiras. São viúvas de Xaraiés? Alguma coisa em azul e profundidade lhes foi arrancada. Há uma sombra de dor em seus voos. Assim, quando vão de regresso aos seus ninhos, enchem de entardecer os campos e os homens.

Sobre a dor dessa ave há uma outra versão, que eu sei. É a de não ser ela uma ave canora. Pois que só grasna – como quem rasga uma palavra”.

Manoel de Barros

Para início deste tópico, tomemos um trecho do prefácio de Néstor Perlongher, intitulado “Sopa paraguaia”, ao *Mar paraguay*:

Mescla aberrante, *Mar paraguay* tem algo de sopa paraguaia.¹ Tal prato não boia, como se poderia supor, na água do caldo: é uma espécie *sui generis* de omelete ou empanada. As ondas desse *Mar* são titubeantes: não se sabe para onde vão, carecem de porto ou roteiro, tudo boia, como numa suspensão barroca, entre a prosa e a poesia, entre o devir animal e o devir mulher. [...] Toda a extensão do frondoso *Mar paraguay* [pode ser] associável a um poema épico-escolar (1992, 9).

A sopa paraguaia como metáfora do *Mar paraguay* funciona, na medida em que desloca o olhar do leitor tanto do que usualmente se considera como sopa quanto de que no Paraguai haveria um mar, compondo um espaço vário no constructo da representação de um lócus literário. Utilizando uma estrutura assemelhada ao modo épico de contar, a narradora-protagonista, a marafona paraguaia radicada/exilada na cidade paranaense de Guaratuba, inicia sua narrativa com o capítulo que tem por nome “Notícia”, uma espécie de prólogo-aviso em que informa ao leitor a importância da palavra, ou melhor, do registro linguístico por ela usado no narrar de sua saga, muito mais relevante do que saber se

1 A sopa paraguaia é muito apreciada no Mato Grosso do Sul, estado fronteiriço com o Paraguai. Alguns especialistas a consideram a comida tradicional paraguaia. Em sua receita, leva milho ralado, leite, óleo, queijo e cebola, sendo assada no forno, conformando-se como uma espécie de torta. Atualmente há variações que levam outros ingredientes, como legumes e temperos variados.

ela realmente cometeu um assassinio, o do velho, seu companheiro em Guaratuba:

Un aviso: el guaraní es tan esencial en neste relato quanto el vuelo del párraro, lo cisco en la ventana, los arrullos del portugués ô los derramados nerudas en cascata num solo só suicídio de palabras anchas. Una el error de la outra. Queriendo-me talvez acabe aspirando, en neste zoo de signos, a la urdidura esencial del afecto que se vá en la cola del escorpión. Isto, yo desearía alcançar todo que vibre e tine abaixo mucho abaixo de la línea del silêncio. No hay idiomas aí. Solo la vertingen de la linguagem. [...] No, cream-me, hablo honesto y fundo: yo no matê a el vejo (Bueno: 1992, 13-4).

A marafona não pede proteção às musas, ou porque já não há musas neste mundo, ou porque a melhor forma de contar sua história talvez seja o silêncio, o lugar daqueles que foram sendo encobertos pelas vicissitudes da vida e de uma língua mesclada que por vezes se transforma somente em ruído não inteligível pelo outro, um grasnar...

O capítulo seguinte se inicia com a expressão *Ñe'ẽ*, de origem guarani, que, de acordo com o “elucidário” que acompanha a narrativa (Bueno: 1992, 74-8), significa “palavra; vocábulo; língua; idioma; voz; comunicação; comunicar-se; falar; conversar” (Bueno: 1992, 77). A marafona começa a narrar, a falar sobre si, ou melhor, sobre quem ela acha que é e de onde vem: boneca sem rosto – meretriz –, cruz de madeira recoberta de pano² e de sofrimento, nascida

2 Vide a expressão “marafona” no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2001, 1847).

“al fondo del fondo del fondo de mi país – esta hacienda guarani, guarânia e soledad”, acercando-se do mar pela primeira vez com a impressão de que “havia era solo el mirar en el ver – carregado de olas y de azules. Además, trazia dentro en mim toda una outra canción – trancada en el ascensor, desespero, suicidados desesperos y la agrura” (Bueno: 1992, 16). Nem a visão do mar consegue libertá-la de seus desesperos e destemperos.

As ondas... o mar... o azul. “Mar *sm.* ‘porção relativamente extensa de um oceano’, ‘grande massa de água situada no interior de um continente’, ‘fig. grande quantidade, abismo, imensidão’ XIII” (Cunha: 2000, 499). A canção trancada dentro do peito da marafona. “Marafona *sf.* ‘meretriz’ XVII. De origem incerta; talvez do ar. *mara haina* ‘mulher enganadora’” (Cunha: 2000, 500). Onde fica o mar da marafona paraguaia? Talvez fosse melhor chamá-la Marafona do Mar de Xaraiés: garça sem graça porque não pode (se é que algum dia pôde) mais cantar, viu desaparecer o seu mar e, por isso, rasga as palavras enganadoramente, contando sua história para aqueles que a queiram ouvir, enchendo de melancolia as tardes ensolaradas de Guaratuba.

Em tempo: “*Etim. top.* Guaratuba (do tupi *gwa’ra* ‘garça’ + ‘*tiva*’ ‘muito, abundancial’” (Houaiss: 2001, 1492). O sufixo “-tuba”, do guarani *tiva*, significa muito, em abundância (Houaiss: 2001, 2780). Podemos, pois, entender a expressão Guaratuba como “lugar cheio, abundante de garças”, aves que não cantam, que grasnam, encantando por sua beleza aparente, por seu branco ausente de outros encantos, mas não por seu canto. Além disso, segundo especialistas na área das ciências biológicas, a garça habita lugares sujos, onde a natureza foi corrompida pelo lixo, pelo mau cheiro e pela profusão de dejetos das mais variadas espécies, inclusive os das próprias garças.

Dissemos que a marafona seria originária do Mar de Xaraiés ou Xarayes.³ Esse mar, região fabulosa de onde verteriam as águas do Rio Paraguai, estaria situado na região hoje conhecida como Pantanal, que, como sabemos, ocupa, além do Brasil, nos estados de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, parte dos territórios do Paraguai e da Bolívia. Ao longo de um período significativo da história da vinda dos colonizadores europeus para esse lugar, o mito do Mar de Xaraiés, ou *La Laguna de los Xarayes*, sobreviveu, segundo a historiadora Maria de Fátima Costa, até meados do século XVIII.

Durante [todo] esse tempo, Xarayes foi uma imagem constante nos relatos e mapas europeus. Esta lagoa, ou lago, transformou-se na representação mais significativa da bacia do Alto Rio Paraguai naqueles séculos, e a figuração mais recorrente das projeções encantadas criadas a partir dos primeiros narradores: um lugar fabulosamente imaginado, criado e representado (Costa: 1999, 131).

Ressaltemos na citação o uso de expressões como “imaginado, criado e representado” para referir-se ao Mar de Xaraiés: o lugar onde fica esse mar é lócus de representação e não de realidade empírica. Maria de Fátima Costa cita, entre outros, os escritos de Alvar Nuñez Cabeza de Vaca sobre *La Laguna de los Xarayes*. Esses escritos estão reunidos sob o título de *Comentários* e nos permitem acompanhar a passagem do explorador espanhol pela região onde se situam o Pantanal paraguaio e o Pantanal sul-mato-grossense,

3 Ao longo deste ensaio, utilizaremos ambas as formas – Xaraiés e Xarayes –, tomando a primeira quando nossa referência bibliográfica for o texto de Manoel de Barros e a segunda quando forem os textos historiográficos de Maria de Fátima Costa e de Alvar Nuñez Cabeza de Vaca.

na busca por um lugar lendário, repleto de riquezas naturais, especialmente metais preciosos. O tal lugar estaria nas cercanias do Mar de Xarayes. Numa dada altura dos relatos de Cabeza de Vaca, as descrições, se falam muito pouco sobre a descoberta dos tão cobiçados metais preciosos, contam da abundância de pescado e da opulência do Rio Paraguai,⁴ repleto de água e de natureza:

Continuando a navegar numa sexta-feira pela manhã, chegaram a uma corrente do rio muito forte, com uma parte passando por entre pedras onde cruzava uma quantidade enorme de peixes chamados dourados. Passaram por ali com os navios a vela e a remo e aproveitaram para pegar muitos peixes. Teve gente que chegou a pegar até quarenta dourados, tamanha a quantidade que existia. Tinha peixe que chegava a pesar até uma arroba. [...] No dia 25 de outubro o governador chegou com seus bergantins a uma parte em que o rio se dividia em três braços. Um dos braços era uma grande lagoa, mas que os índios chamam de Rio Negro. Esse rio corre para o norte, terra adentro. Os outros dois braços são de água de boa cor e pouco mais abaixo vão se encontrar. O governador foi seguindo sua navegação até que chegou à boca de um rio situado à mão esquerda, na parte do poente, onde praticamente se perde o curso do Rio Paraguai por causa dos muitos braços e lagoas que ali o dividem. São tantas as bocas e entradas que até os índios nativos dali, que andam sempre por elas com suas canoas, muitas vezes se perdem (Cabeza de Vaca: 1999, 240).

4 Maria de Fátima Costa reconhece o lugar citado por Cabeza de Vaca como sendo o entorno da cidade de Corumbá, conhecida como “cidade branca” (por suas terras arenosas, como as da beira-mar...), situada na fronteira Brasil (Mato Grosso do Sul) – Bolívia (Puerto Suaréz) (1999, 102).

O lócus mítico conhecido como Mar de Xarayes, açambarcando um espaço-tempo sempre perdido, posto que sempre (re)memorado ou buscado e nunca (re)encontrado, é a fronteira que tanto Cabeza de Vaca, com a sanha do conquistador europeu em sua busca por riquezas, quanto a marafona, impelida por sua busca por sair de um “mar de dentro” (Xaraiés), atravessaram, a fim de ingressar no mundo da vida (ou na vida do mundo). Ambos deixaram para trás sua *tava*, sua *tavaiguá*,⁵ e ingressaram no *añaretã*, nas *añaretãmenguá*, expressões de origem guarani que reconhecem o inferno e as coisas infernais (Bueno: 1992, 74) e que estão presentes em várias passagens da narrativa da marafona:

El inferno, añareta, existe y se ponde contra el mar, el cielo, las mañanas tiquitas de sol y gorriones, mangueras flutadas, dulces mangueras, puesto que el inferno existe, añareta, añaretãmenguá, e se basta a si próprio – con el arrostar de sus corrientes de hierro y hambre (Bueno: 1992, 9).

O inferno não são os outros: o corpo é o retábulo onde as coisas infernais nos consomem, e não importa saber se a marafona é assassina ou não. Importa-nos saber que ela está sedenta, sedentária, num estado de envelhecimento da vida.

O corpo

“O tempo, normalmente não visível, para vir a ser, procura corpos e se apodera deles onde quer que estejam, para apontar sua lanterna mágica”.

Marcel Proust

5 “*Tava*: aldeia. / *Tavaiguá*: aldeia natal” (Bueno: 1992, 78).

A fronteira “atravessada” desde a aldeia natal, situada no Mar de Xarayes, para o inferno, localizado no percurso até e em Guaratuba, contudo, não faz a marafona abandonar a certeza de que é uma perambulante, uma viandante, (trans)pondo e construindo fronteiras, seguindo rumo a uma perambeira, ignorando as inúmeras divisões que separam e classificam os homens, fazendo-se heroína de sua própria história e de uma história ancestral.

Es la danza en el abismo dos vocacionados a lo equilibrismo – me decía, hace mucho, en rude castellano, mi abuela argentina, cobrando-me el gusto amargo de una derrota, de otra cabezada ô de nuevo e nuevamente, de las cosas inexplicables del corazón (Bueno: 1992, 21).

A abuela argentina: outra marafona? Não sabemos, porém, a se crer no relato da marafona paraguaia, outra viandante. Segundo Susan Buck-Morss, em ensaio que trata da percepção de Walter Benjamin no que se refere a uma política da perambulação,

Benjamin via as prostitutas como imagens distorcidas do desejo material e físico em busca da felicidade sensual [...].

Se a prostituição era sintoma da “desintegração do amor”, também furtou à sexualidade suas ilusões (1990, 27).

A marafona, garça sem graça, com um “cuerpo que engordô por non salir de esta sala oscura onde traço el destino” (Bueno: 1992, 16), sonha a beleza física perdida para o envelhecimento e para a obesidade, e não o amor. O amor, se houve, ficou no outrora de um

tempo ido e perdido. O jovem que passa – outro perambulante – pelo calçadão à beira do mar de Guaratuba não é somente o desfile da juventude perdida, mas também a metáfora do sangue que, na Idade Média, se misturava aos elixires que prometiam a longevidade. Além disso, nas mais diversas épocas, o corpo feminino envelhecido fica repugnante, causando aversão (Puijalon & Trincaz: 2012).

O jovem do calçadão tem um andar felino e uns olhos verdes sedutores como os de uma serpente.

Que terror puede ser la beleza!

[...] Solo sei que, más un pouco, era un perfecto animal, de pelo liso y negro, e oh, Dios, se me dou por inteira conta y nada abala mi certeza, tenia dos ojos verdes, mboihovi,⁶ mas tan duramente verdes que al menor instante, uno solo faiscado instante, me pareceram el propio abismo en el mar, paraïpietè,⁷ vertices, verdes, verdes asi hovi de una selvageria desnecessária (Bueno: 1992, 26-27).

A marafona afirma que a beleza poder ser um “terror”. Terror? Em geral, a beleza que transborda dos olhos, segundo uma tradição idealista, refere-se a eles como o “espelho d’alma”. Nathalie Barberger aponta outra interpretação para os olhos, referindo-se à leitura feita por Georges Bataille:

Bataille insiste na “sedução extrema, provavelmente no limite do horror do olho”. Ele associa esse olho à lâmina, referência a

6 “Mboihovi: cobra verde; reverdecer; azular (esverdeadamente)” (Bueno: 1992, 75).

7 “Paraïpietè: abismo de mar” (Bueno: 1992, 77).

uma famosa cena de *Cão andaluz* em que aparece em primeiro plano o olho de uma jovem mulher cortado por uma navalha de barbear. [...] Os olhos de Joan Crawford [...], contaminados por essa imagem ausente, escapam à sedução hollywoodiana para se recobrirem de horror: olhos já desorbitados que, em face de seu carrasco, parecem à espera de ser cortados (2012, 741).

A marafona devora com o olhar o menino. O ato de contemplar não é benfazejo: é o anúncio da decomposição humana, do envelhecimento do corpo, que “engordô”. É a lâmina que aparentemente corta o outro, mas que na verdade aguda e dissimuladamente corta a própria marafona. Em considerações disparatadas e, por vezes, hilárias – como quando se dá o rosto de Sônia Braga –, ela insiste que não matou o velho.

Su rostro [o rosto do velho]: non, non su rostro de muerto en el piso del baño, el súbito muerto que arrastê hasta el sofá de la sala, por lo puro juego (ô jugo?) de uno descargo de consciência, puesto que el viejo ya no era más, el ruesto era de Braga tan constantemente en mi sueño marafo que por el, si, por el ya me venían deseos abruptos de mortandad e crimens (Bueno: 1992, 72-3).

Quem matou o velho foi Sônia Braga e não a marafona. Ao assumir as feições e as ações de Braga, é que a marafona começou a engendrar os crimes, pois são dois os crimes, e nenhum que lhe possa ser imputado, mas a Sônia Braga.

Por el, por el rostro de Braga fue que comenzê a urdir esta etranha matança, perfecta como nunca se es perfecto quando lo que se pone en cuestión es la muerte. Llorarê más que una madre también por

el niño, ahora que todo se enluta de esta sangreneria, vos entiende, solo vos me comprende, doctor Paiva (Bueno: 1992, 73).

O sangue (do) velho: metáfora da vida corrompida pela idade e pela obesidade. O sangue (do) menino: metáfora de um mar novo, que (re)fizesse a marafona como garça com graça, ainda que grasnenta, voltar ao seu não-lugar, o Mar de Xarayes, por via da juventude de outro ser aparentemente perambulante, o jovem de olhos verdes em quem a marafona enxerga a si própria, *mboihovi*, cobra verde pronta a dar o bote.

Considerações finais

Se estamos diante de uma narrativa que se assemelha à forma épica de narrar, estamos também diante de uma heroína épica. Mas que heroína é essa? Se o herói épico clássico, em sua saga, buscava chegar a um lugar concreto, em busca de coisas concretas, ou retornar ao seu lugar – isto pelo menos em aparência – e às suas coisas, vencendo fronteiras externas e internas, a marafona paraguaia, nossa heroína, nos conta suas tentativas falhadas de retorno a um lócus que ela sabe existir somente nas memoráveis palavras de sua vida pregressa, porém não regressa:

Advinadora de las esferas, yo, la marafona de Guaratuba, solo yo sei o quanto me duele una saudade: llegó a mi que, en disimulado alheamento, descansava en lo parapecho de la janela, mirando a el movimiento del entardecer, gente, pardais y tico-ticos, llegó a mi igual que alguien que llega par uno sequestro definitivo, sin vuelta ni possibilidade de fuga (Bueno: 1992, 55).

O que mais lhe parece doer é a consciência paradoxal das dissimulações tanto dos sentimentos quanto das palavras e da necessidade de recorrer a essas mesmas dissimulações para poder continuar a sonhar, ou melhor, para continuar a viver:

Que es el amor? Una solitaria rosa en el desierto? Ó el simple sentimiento odioso de que es imposible, de que es imposible uno vivir sin que caiga y se levante, sin que levante-se y se caiga de nuevo, recorriente, sombría compulsión de los devotados a lo áspero oficio de uno querer sin conta y sin frenos, de los señalados por esto que veo en las cartas y que es feito una sombra o el espectro de la nuven y que acá en el mar de Guaratuba se pone, en una palabra, íntima del trueno, la palabra ilusão, artificio que cultivamos también para que uno no deje asi subitamente de sonhar (Bueno: 1992, 53).

Na busca pela vida, ainda que no seu *añaretã*, a marafona, inquieta diante dos movimentos constantes de cair e de levantar, constrói seu discurso, que ela própria legitima. Autolegitimado, seu discurso passa a ter *status* de verdade, uma verdade que ela previamente projetou como o seu caminho, como uma orientação de retorno a um lugar, ainda que seja o não lugar do Mar de Xarayes. Como “adivadora” que é – ela assim se autoproclama – tenta fugir ao ciclo do cotidiano, marcado pelos nascimentos (o levantar) e pelas mortes (o cair). Partindo da análise de Jean-Pierre Vernant sobre o pitagorismo, Luiz Alfredo Garcia-Roza observa que,

centralizada na história individual das almas, a doutrina [pitagórica] tem por objetivo provocar uma lembrança não apenas dos fatos passados, mas de todas as existências anteriores de uma alma e dos erros que ela cometeu.

Através dessa expiação pela memória, a alma recobriria sua pureza original e se libertaria do devir, ganhando a eternidade, e então a sucessão indefinida dos ciclos seria substituída por um tempo inteiramente acabado e realizado. Não se trata apenas de substituir os vários ciclos de geração e morte por um único ciclo – “unir o fim ao começo” – mas sair do tempo para sempre (2001, 29-30).

Saida do tempo presente, a marafona deseja estabelecer o seu próprio espaço-tempo. No entanto, sua atitude materialista diante da vida e da própria palavra sempre a faz lembrar da dificuldade do ser em cruzar determinadas fronteiras. No capítulo final de *Mar paraguayo*, intitulado “Añaretã”, a narradora afirma:

El infierno existe e pode que sea el viejo y pode que sea el niño y principalmente pode que sea esta súbita Sônia Braga de mis días marafos y entonces, mirando a el rasgado mar de olas y espumas de esto balneario del Paraná, casi me pongo a llorar [...].
Lloraré más que una madre también por el niño, ahora que todo se enluta de esta sangreneria, vos entiende, solo vos me comprende, doctor Paiva. Mi mar? Mi mar soy yo. ñyá⁸ (Bueno: 1992, 72-73).

“Mi mar? Mi mar soy yo. ñyá”: assim, a marafona paraguaia continuará a perambular pelo seu céu-inferno à beira-mar – de Guaratuba e de Xarayes – sem sair do lugar-palavra que a constitui.

8 “ñyá: divindade aquática dos guaranis; duende da água” (Bueno: 1992, 76).

Referências

- BARBERGER, Nathalie. Verbetes “Olho”. In: MARZANO, Michela (org.). *Dicionário do corpo*. Tradução de Lucia Pereira de Souza et al. São Paulo: Loyola/Centro Universitário São Camilo, 2012.
- BARROS, Manoel de. *Livro de pré-coisas: roteiro para uma excursão poética no Pantanal*. Rio de Janeiro/Cuiabá: Philobiblion/Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul, 1989.
- BRÁS, Gerard. *Hegel e a arte: uma apresentação da estética*. Tradução de Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- BUCK-MORSS, Susan. “O flâneur, o homem-sanduíche e a prostituta: a política do perambular”. Tradução de Hélio Alan Saltorelli. *Espaços & Debates – Revista de Estudos Regionais e Urbanos*, ano X, nº 29. São Paulo, 1990, pp. 9-31.
- BUENO, Wilson. *Mar paraguayo*. São Paulo/Curitiba: Iluminuras/Secretaria de Estado de Cultura do Paraná, 1992.
- CABEZA DE VACA, Alvar Nunes. *Naufrágios & comentários*. Tradução de Jurandir Soares dos Santos. Porto Alegre: L&PM, 1999.
- COSTA, Maria de Fátima. *A história de um país inexistente: Pantanal entre os séculos XVI e XVIII*. São Paulo: Estação Liberdade/Kosmos, 1999.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Palavra e verdade: na filosofia antiga e na psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

PUIJALON, Bernadette & TRINCAZ, Jacqueline. Verbete “Velhice”. In: MARZANO, Michela (org.). *Dicionário do corpo*. Tradução de Lucia Pereira de Souza et al. São Paulo: Loyola/Centro Universitário São Camilo, 2012.

ENSAIOS

REFLEXÕES DE FÔLEGO

A formação do Rio Grande do Sul em *Um quarto de légua em quadro*, de Luiz Antonio de Assis Brasil: da utopia à distopia

Juliane Cardozo de Mello*

“Abraçados, choravam, pedindo a Deus que algum dos tiros que faziam da praia os atingisse, para apagá-los também do rol das coisas vivas, para puni-los por tão somente desejarem ser felizes em seu quarto de légua em quadro”.

Assis Brasil

O presente ensaio objetiva perscrutar a formação do Rio Grande do Sul através do romance *Um quarto de légua em quadro* (1997), de Luiz Antonio de Assis Brasil, que se dá entre o sonho e a realidade dos portugueses que imigraram para o Brasil no anseio de encontrar riquezas e se depararam com um clima e uma região inóspitos, o descaso da Coroa portuguesa e a miséria. Além disso, o personagem central, Gaspar de Fróis, será pensado em contraposição aos demais colonos, uma vez que não sustenta a utopia da terra prometida. Sua vinda para o Brasil foi uma fuga sem êxito; o sofrimento pela perda da mulher e do filho é duplicado em um novo fracasso que, unido ao dos demais portugueses, leva-o à loucura.

* Doutoranda em História da Literatura na Universidade Federal do Rio Grande (FURG).

O romance narra, através da perspectiva do médico Gaspar de Fróis, o processo migratório e a colonização portuguesa no Rio Grande do Sul. A saga do doutor Gaspar e a dos colonos se fundem e se complementam, uma vez que nenhum deles alcançou o intento almejado na vinda para o Brasil: seja o “quarto de légua em quadro”, seja o esquecimento da perda da esposa e do filho.

A formação do Rio Grande do Sul

O romance *Um quarto de légua em quadro* narra um período muito importante na formação do Rio Grande do Sul: a imigração e a povoação de cidades como Rio Grande pelos colonos portugueses, denunciando o descaso da Coroa com os habitantes das Ilhas, um conjunto de pessoas marginalizadas já na pátria de origem. Vieram para o Brasil em uma condição ainda mais inferior perante os primeiros portugueses que se estabeleceram na Colônia.

– Talvez nós, açorianos, nunca chegaremos a entender os reinos. Nunca entenderemos por que somos sempre preteridos em relação ao pessoal da metrópole. Veja agora: há que tapar um buraco, há uma região difícil, toca a reunir os ilhéus e, quer queiram, quer não queiram, devemos ir. Foi um embuste muito bem aplicado. Quando tudo parecia pronto, quando os colonos estão prestes a receber suas terras, quando pensavam já terminada a sua provação, eis que se apresenta a novidade: povoar lugares perdidos, numas Missões que nem se sabe ao certo onde ficam. Acho que por esses motivos o desentendimento entre portugueses e ilhéus será perene (Assis Brasil: 1997, 38).

Para compreendermos melhor a formação do Rio Grande do Sul, narrada no romance em análise, alguns dados históricos são necessários. A primeira metade do século XVIII foi marcada pela ampliação e consolidação do processo expansionista colonial, já que as antigas nações hegemônicas – Portugal e Espanha –, após o fracasso da União Ibérica, foram perdendo espaço para nações como a Holanda, a França e a Inglaterra.

Com as perdas na Europa, Portugal irá eleger a América como foco de atenção, criando em 1680 a Colônia de Sacramento. A ocupação oficial portuguesa no Rio Grande do Sul se concretizará em 1737, com a expedição de Brigadeiro José da Silva Paes, criando o Presídio Jesus-Maria-José como ponto de apoio à Colônia de Sacramento, a fim de evitar a expansão dos espanhóis.

Surge, então, um povoado nas proximidades do presídio, assim como um Regimento de Dragões, ou seja, tropas especiais que atuavam como cavalaria e infantaria. Os Dragões, como eram denominados os soldados enviados para o Rio Grande, consistiam em tropas com grande capacidade de improviso e mobilidade tática, habilidades essas necessárias para enfrentar as adversidades encontradas na província devido às condições climáticas e também à precariedade de recursos na fase ainda inicial de colonização. A necessidade de povoamento fez com que a Coroa promettesse terras e abastecimento ao povoado – o que não ocorreu, gerando uma situação de miséria que atingiu militares e toda a população civil.

Os militares eram agredidos por seus superiores, muitas vezes tratados como prisioneiros e, além de terem os soldos atrasados e de lhes faltarem alimentos e fardamentos, eram torturados devido a motivos particulares. Esses fatos causaram grande

insatisfação. Com início em 5 de janeiro de 1742, a Revolta dos Dragões objetivava melhorias a respeito desses problemas, não se caracterizando como uma revolução militar, mas como uma revolta de cunho social, pois os militares denunciavam a precária situação dos habitantes de Rio Grande e o povo apoiava os revoltosos.

Os militares reclamavam o que lhes fora prometido, bem como condições de subsistência para todos, uma vez que nem mesmo o hospital deixava de ser alvo do descaso, tendo a sua comida extraviada para outras partes. Outra reivindicação se referia ao abuso de poder dos superiores, que os punia por qualquer suspeita de deserção e até sem motivos específicos. Isso se relaciona ao fato de que a Coroa, em seus intuítos colonizadores, não podia perder a pequena população que tinha constituído.

A revolta é silenciada com o “perdão” concedido por Osório Cardoso e ratificado por Gomes Freire de Andrada. O governo, por questões políticas, não podia enfrentar os soldados e causar deserções, o que não era conveniente à Metrópole, que visava expandir o povoamento. Ademais, as tropas eram extremamente necessárias para a proteção do território português, que sofria com invasões espanholas. Com isso, algumas concessões foram feitas em favor dos soldados: direito a ter um cavalo e uma canoa; afastamento de alguns superiores devido às acusações; promessas de melhorias com relação à alimentação.

A insatisfação dos militares continuou, entretanto logo foi aplacada por promessas de liberação dos soldos atrasados e também pela garantia de perdão da Coroa. Vê-se, com isso, que as pequenas concessões dadas aos soldados estiveram sempre contemplando os intuítos das autoridades reais e submetidas à vontade dos oficiais.

No romance, Gaspar de Fróis descreve a Revolta dos Dragões sob a perspectiva de um dos ex-soldados na micronarrativa apresentada a seguir, que diverge da história oficial.

Horas em redor do fogo, o estancieiro contando os tempos de Silva Pais. De Ribeiro Coutinho. Da revolta que ele, como soldado, participou em... deixa ver... 42. O pobre do Coutinho teve de perdoar a todos. Imagine: vinte e dois meses estavam sem receber o soldo nem fardamento! A rudeza dos oficiais, dos tenentes, que nem permitiam aos soldados irem ao Estreito para uma farra maior. Sim, porque no Rio Grande mesmo não dava. Os frades em cima, de olho. Depois descobriram que os barbadinhos eram piores que os soldados. Mas, ôôôô raça imunda essa dos tenentes! Os capitães e os coronéis eram os melhores. Mas os tenentes!... havia que fugir deles como o diabo da cruz! (Assis Brasil: 1997, 70).

Outro aspecto importante para a formação do Rio Grande do Sul e para a compreensão da obra é o Tratado de Madri, que demarcou os limites do território, sendo um dos motivos dos conflitos entre espanhóis e portugueses, como é exposto no romance. O Tratado de Madri foi um acordo celebrado em 1750 que se caracterizava pelo espírito das compensações territoriais e determinava que a Colônia de Sacramento fosse propriedade da Espanha, recebendo Portugal os Sete Povos das Missões, região ocupada por reduções jesuíticas espanholas.

O tratado, no entanto, não se limitava à “troca” de uma região por outra, pois seus idealizadores buscavam pôr fim a uma questão que trazia problemas aos dois lados: os espanhóis jamais

aceitariam a presença lusitana no estuário do Rio da Prata, tendo em vista as amplas possibilidades que se abriam para a prática do comércio ilícito, francamente prejudicial ao pacto colonial. A compensação portuguesa não estava reduzida aos Sete Povos, pois o tratado garantia a Portugal as vastas regiões pelas quais os luso-brasileiros avançaram em relação ao Tratado de Tordesilhas: uma imensidão de terras que compreendia parte do nordeste, do norte e o centro-oeste brasileiro, incluindo aí as regiões da Bacia Amazônica e aquelas onde a mineração florescia.

No romance, Fróis expõe os problemas da demarcação para vários colonos. Todavia, seus argumentos são soterrados pela visão do inconformado Laio, fazendo-o refletir.

O tratado... a demarcação... um bonito papel, assinado em Madri, por dois titulares enluvados, em uma sala ricamente mobiliada, sob o olhar terno de algum príncipe da Igreja cheirando rapé. Gente que de poeira só conhece a que levanta de sua carruagem com destino às festividades oficiais e menos oficiosas. E a fidalguia: América? Onde? Ahn... Com um monóculo. Aqui embaixo? Que rio é esse? Como? Da prata? Então deve dar muita prata! E aqui... deixe ver... Rio... Rio Grande de São Pedro. *Pero es de Portugal! Sí, sí, claro, es desde 37, no? É mesmo. Y acá? Misiones... es nuestra, no? Desculpe. Cambiamos por la Colônia del Sacramento, verdade?* (Assis Brasil: 1997, 81; grifos do autor).

Os dados históricos arrolados acima servem para apontar a importância do povoado de Rio Grande como ponto estratégico para a expansão territorial portuguesa no sul do Brasil, para ressaltar a miséria em que viviam os portugueses dez anos antes do

período em que se passa o romance e para ilustrar o descaso da Coroa portuguesa com os militares que defendiam o território das invasões espanholas.

Ademais, o Tratado de Madri, como fato histórico, é fundamental para o desenvolvimento da trama romanesca, visto que é por causa da demarcação que os colonos são enviados para Rio Grande – e alguns, posteriormente, para o porto de Dorneles, a fim de esperarem que as terras dos Sete Povos das Missões fossem entregues aos portugueses, como se acordara no tratado. O cumprimento do acordo entre espanhóis e portugueses, como solução para os problemas encontrados no sul do Brasil, é uma utopia do governo português que gera, no romance, a degradação dos colonos à espera do seu quarto de légua em quadro.

Ao considerarmos que *Um quarto de légua em quadro* narra a formação do Rio Grande do Sul, não nos podemos esquecer de sua relação implícita com *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo, principalmente com *O continente*. Essa parte da obra, em sua cronologia e genealogia, principia com o personagem Pedro Missioneiro, filho de índia com bandeirante paulista, apontando para a miscigenação característica do Brasil e narrando a tomada dos Sete Povos das Missões, posterior ao narrado na obra de Assis Brasil, que pode ser considerada um capítulo inicial que marca a formação do “continente”.

Pedro Missioneiro, na obra de Veríssimo, se envolve com Ana Terra, que dá à luz Pedro Terra (uma mescla de elementos identitários brasileiros, portugueses e indígenas). A mulher e a criança, após perderem tudo nas mãos dos espanhóis, iniciam a geração da família que viverá em Santa Fé, cenário da trama que une os Terra – e, posteriormente, os Terra Cambará – ao desenvolvimento do povoado e aos acontecimentos históricos mais representativos do

Rio Grande do Sul no século XIX e XX: a Revolução Farroupilha e a Revolução Federalista.

O continente abarca um período histórico extenso e narra a história de uma família desde sua gênese, ao mesmo tempo que relata a saga do povo rio-grandense entre a plantação e as guerras. *Um quarto de légua em quadro* trata de um período histórico fundamental para o Rio Grande do Sul: a povoação e a demarcação de seu território sob uma perspectiva que repensa o português não como o explorador que “roubou” as terras dos brasileiros, mas como um povo miserável que também foi abandonado pela Coroa e subjugado pela ganância da Metrópole. O Brasil, terra dos sonhos, da felicidade e da riqueza – inexistentes já em Portugal –, torna-se um pesadelo, uma decepção.

Da utopia à distopia: a transculturação do colono português

O romance é composto por três diários, que narram, sem uma cronologia linear, trechos da viagem ao Brasil: a chegada ao Desterro, a viagem e estada em Rio Grande, e a mudança para Viamão. Há um narrador organizador que escreve a “notícia do editor de 1780” e a “notícia do editor” ao final do livro e que interfere no diário com considerações pessoais e com a inserção da correspondência que Gaspar escreve ao amigo Dom Pedro, na qual relata um dos tempos não descritos nos cadernos: o período em que viajou com Gomes Freire, em meio às tentativas de demarcação do território português.

O romance de Assis Brasil adota um posicionamento interessante com relação à figura do português – sempre tido como o colonizador, como o explorador das terras brasileiras –, centrando-se

na figura de um imigrado clandestino e dos colonos que passaram do sonho de uma vida melhor, do anseio por riquezas, da utopia, à distopia, ou seja, ao desengano que foi a colonização, ao descaso da Coroa portuguesa, que se preocupava mais com a demarcação do que com a sobrevivência dos seres que traziam para povoar o Brasil. Personalidades históricas, como Gomes Freire de Andrada e Manuel Escudeiro Ferreira de Sousa, são humanizadas, já que se empenham para de certa forma alocar os colonos e dar-lhes condições de vida adequadas – tentativas frustradas pela falta de recursos.

A narrativa das idas e vindas do médico e dos colonos aponta para a transitoriedade como característica da América e componente de sua identidade, uma vez que ela é ambiente de uma série de processos migratórios, seja dos colonizadores, seja dos escravos que vinham contra a própria vontade, seja dos imigrantes, já no século XIX, que substituíram a mão de obra escrava, pois, como nos diz Zilá Bernd,

temos destacado o conceito de mobilidade como uma característica dominante das culturas americanas, manifestando-se através de passagens, deslocamentos e transferências presentes em todos os níveis: cultural, discursivo, temporal, espacial. [...] as mobilidades configuram a identidade americana (2010, 67).

O papel da utopia e da distopia é fundamental no romance, pois aponta para as projeções realizadas a respeito da América, já evidentes nas cartas dos primeiros colonizadores (espanhóis e portugueses), que fundaram alguns mitos europeus com relação ao novo território.

As primeiras utopias foram construídas tendo por base um certo número de fragmentos míticos europeus adaptados ao novo

cenário, inaugurando desse modo as passagens transculturais que caracterizam as culturas da Américas (Bernd: 2010, 68).

A América sonhada, imaginada, prometida, o Brasil com território vasto e clima próprio para a plantação, como vemos, por exemplo, nas palavras de Américo Vespúcio – “certamente, se o paraíso terrestre estiver em alguma parte da terra, creio não estar longe daquelas regiões, cuja localização, como disse, é para o meridiano, em tão temperado ar que ali nunca há invernos gelados e verões férvidos” (2003, 47) –, é a mesma esperada pelos portugueses que, já na viagem, “nada mais podem fazer do que ficar sentados, conversando e alimentando sonhos para o Brasil” (Assis Brasil: 1997, 16).

No entanto, as terras prometidas são negadas aos portugueses que povoaram o Rio Grande do Sul; não havia um lugar fixo para eles. Desembarcavam no Desterro e eram enviados de um lugar a outro, sem que o edital fosse cumprido. O fidalgo Dom Pedro, ao olhar para os livros de Gaspar, em uma prolepse de seu futuro, afirma:

– De nada me servirão, no Brasil. Melhor será que eu aprenda a época do plantio da cevada e da colheita do linho. – Com um gesto indolente pegou a “Utopia”. Leu o título. Esgazeou-me um riso desalentado. – Verdadeiramente, é isto que vivemos! (Assis Brasil: 1997, 22).

As utopias americanas fracassaram, pois, como afirma Gérard Bouchard, “o novo continente não se mostrou melhor que o antigo do ponto de vista das relações sociais (exploração, desigualdades), da relação Estado-cidadão (violação dos direitos, ditadu-

ras), da relação com o meio ambiente (poluição, destruição etc.)” (*apud* Bernd: 2010, 69; tradução nossa). As desigualdades sociais e as dificuldades encontradas no país de origem – no caso do romance em análise, Portugal – não são extintas com a vinda para o Brasil, pois no novo ambiente há os mesmos abusos de poder, descaso, corrupção etc. A desigualdade social, que Dom Pedro denuncia ao falar da “falta” de terras nas Ilhas, é a mesma encontrada na Colônia.

No primeiro caderno do diário, conhecemos o narrador, Gaspar Fróis, 46 anos, viúvo e sem filhos, médico que diminui as dores e o sofrimento dos viajantes, mas que não consegue lidar com a própria dor. Apesar de dividir o mesmo espaço com os demais, não consegue ser como eles:

Naquele momento, dei-me conta de como estou longe deste povo, metido nesta bojuda embarcação, emparedados uns contra os outros, gemendo as mesmas dores, curtindo os mesmos desesperos, ansiando as mesmas tênues esperanças. Absorto comigo, desempenhando meu ofício com perícia e isenção, tornava-me um engenho de curar. E só. Procurando fugir, desenredar-me das minhas fontes de sofrimento, deleitava-me com um jogo em que esquecia que também sou das Ilhas, agora tão distantes, tão pequenas, tão minúsculas na carta geográfica que a mão gordalhuva do Eleutério perpassa, esmagando com o polegar a Terceira, sujando com o indicador as Flores e o Faial. Cuspindo a baba sonolenta sobre São Jorge e o Pico (Assis Brasil: 1997, 23).

Gaspar não comunga da utopia de chegar ao Brasil e enriquecer, ganhar terras, progredir economicamente. Anseia diminuir o seu sofrimento e, para isso, envolve-se com o desalento dos que

o rodeiam. O trecho citado aponta para essa tomada de consciência do personagem. Entretanto, já em meio à viagem, sua utopia pessoal é abalada pelas lembranças de Ana.

Ao chegar ao Brasil, Gaspar afirma estar à frente de seu destino. No Desterro, descobre o que realmente espera os colonos: a falta de terras, a viagem ao Rio Grande, a estada provisória, pois sua verdadeira função era povoar as Missões, ocupadas pelos jesuítas e pelos índios. O meio que encontra para entender os acontecimentos é a escrita. Talvez essa maneira de compreensão o faça não ter ilusões, ao contrário de seus compatriotas: “o sofrimento, tão brutalmente apresentado, serviu para dar-me, na pior das hipóteses, uma visão mais humana da vida e das coisas” (Assis Brasil: 1997, 32).

O não pertencimento ao local para o qual migram e, em contraponto, a aceitação dessa nova terra como um lar, em um processo de transculturação, são problemáticas abordadas no romance. O termo “transculturação” foi criado em 1940 pelo cubano Fernando Ortiz em contraposição ao termo “mestiçagem”, carregado de conotação pejorativa aos mestiços, considerados muitas vezes inferiores aos brancos. Para Ortiz, o vocábulo¹ que cria designa

as fases do processo de transição de uma cultura a outra, já que este não consiste somente em adquirir uma cultura diferente, como sugere o sentido estreito do vocábulo anglo-saxão, aculturação, mas implica também necessariamente a perda ou desligamento de uma cultura precedente, o que poderia ser chamado

1 Dentre todos os conceitos utilizados pela teoria e pela crítica literárias para tratar do entrecruzamento de culturas (mestiçagem, criolização), optamos aqui por “transculturação”, por acreditarmos que este termo se afasta da problemática racial, centrando-se na esfera da cultura, que é o aspecto que nos interessa na leitura do romance de Assis Brasil.

de uma parcial desculturação, e, além disso, significa a consequente criação de novos fenômenos culturais que poderiam ser denominados neoculturação. [...] No conjunto, o processo é uma transculturação e este vocábulo compreende todas as fases da trajetória (*apud* Reis: 2005, 467).

O processo de transculturação já é iniciado na viagem, quando Fróis afirma que “*a cada milha que navegamos, algo vai ficando de mim no rastro da espuma. E os pedaços são comidos avidamente pelas gaivotas, que não sabem sofrer e nem a razão por que são felizes*” (Assis Brasil: 1997, 15; grifo do autor). Entretanto, esse processo torna-se cada vez mais conflituoso, pois ao mesmo tempo que o personagem resiste em manter residência fixa, para não criar vínculos com a nova terra, envolve-se com uma mulher que será um meio para esquecer o que vivera nas Ilhas: Maria, “*uma mulher a par de tudo. O que é raro. Nossas mulheres são boas, dedicadíssimas, mães no esplendor da palavra, mas falta-lhes maior vivência com as coisas do mundo*” (Assis Brasil: 1997, 36), bem distinta, então, de Ana e das mulheres portuguesas.

A transculturação e a relação com a mulher como uma forma de se apegar à nova terra são expostas na seguinte afirmação:

Eu mesmo, quem seria? Ali, naquela vila batida pelo vento, longe de tudo o que foi meu mundo. Longe da vida. Das coisas. E, pior, procurando agarrar-me a um pedaço de vida, bem diferente da minha. A minha negação. A antítese. A mulher (Assis Brasil: 1997, 45).

Outro personagem que nega, a princípio, a transculturação é Dom Pedro, que, ao chegar ao Desterro, afirma:

– O fato é que nunca estarei bem. Longe das vinhas do Monte Brasil, serei sempre um estrangeiro. Por outro lado, acaso não somos todos nós estrangeiros? Só porque no mapa diz: aqui é terra de Portugal – devemos também sentir assim? É uma contingência. Amanhã, se o castelhano tomar tudo, será terra da Espanha. E daí? Seremos ainda estrangeiros. Nunca, nada será como a terra em que nascemos; adota-se apenas um novo chão, não se é daquele chão. Hoje, por exemplo, casa-se a filha do Eunápio Soeiro com o filho do Almeida. Já se sentem em casa (Assis Brasil: 1997, 34).

Fróis esclarece que os que nasceram no Brasil não podem lembrar de uma terra que não conhecem, não são mais portugueses, são brasileiros, exemplificando um processo natural de transculturação. Dom Pedro, que no Desterro vive num limbo sem ser nem integrante da nobreza e nem do povo, consulta o amigo a respeito de mudar-se para Laguna. O médico responde esclarecendo como se dava a transculturação nos colonos.

– Veja. Aqui já temos um grupo formado. Gente que está trabalhando três, quatro anos. São nossa gente, é verdade, mas começam a perder o fio que os prendia às Ilhas. Sabe o quê? Começam a ser *brasileiros*.

– Brasileiros? – arregalou os olhos.

– É, sim, brasileiros. Verá que com o tempo até mudarão o falar. Esta é a terra que lhes dá o pão. A terra que os recebeu e não perguntou nada. Não é verdade que temos aqui terceirenses, corvinos e de todas as outras ilhas? No entanto, nunca estiveram tão unidos como aqui. O que era próprio de cada ilha agora já

está entrelaçado com o que era próprio das outras, fazendo uma coisa só (Assis Brasil: 1997, 55).

Dom Pedro, meses após a chegada, já em Laguna, familiariza-se com a terra e aceita o seu destino: *“encontro-me em um sítio perto da larga praia, onde tenho podido socorrer-me da Pesca dos fructos do Mar, posto que aqui sam abundantes os peixes e os camarões”* (Assis Brasil: 1997, 96; grifo do autor). A nobreza, a leitura são abandonadas por uma vida mais rude centrada na plantação e na pesca, ou seja, na subsistência de sua família.

O envolvimento de Gaspar com Maria exemplifica uma transformação nesse homem, que esquece as perdas ocorridas em Portugal e passa a viver um drama pelas incertezas que essa relação proibida lhe proporciona (Maria é casada, flerta com Gaspar abertamente, mas apenas uma vez cede ao desejo) – drama compartilhado com o sofrimento dos colonos, que vivem sem saber qual será seu destino final, se as promessas serão cumpridas, se receberão seu quarto de légua em quadro. Mas o personagem se culpa quando sucumbe às suas elucubrações amorosas.

O assunto chamou-me à realidade. Realidade bem maior do que a minha. A realidade de centenas de homens e mulheres que estavam barbaramente sendo vítimas de planos traçados no papel. Culpei-me por estar dando tanta importância ao meu caso, que, bem ou mal terminado, em nada influirá na história (Assis Brasil: 1997, 77).

Maria, a mulher educada na Inglaterra e conhecedora da literatura, é, não somente por ser casada, mas pelo seu mistério e pela sua independência, inacessível a Gaspar, assim como a terra pro-

metida e a estabilidade também o são para os ilhéus. No entanto, será que o médico procura a estabilidade? No Desterro, o governador de Santa Catarina lhe pede para ficar e o mesmo parte para Rio Grande, após ser avisado de que as condições de vida lá eram piores; após um tempo em Rio Grande e em meio ao desprezo de Maria, o médico viaja com Gomes Freire, que anseia pela demarcação. Ao voltar e perder também o filho, desloca-se para Viamão; mantém-se, então, sempre migrante, sem raízes, sem terra, sem tornar-se brasileiro como alguns colonos; ele não cede à utopia. A prática diária da medicina o prende à realidade; a sua ausência, ao final do romance, o entrega à loucura.

Fróis torna-se, em Rio Grande, um ponto de referência e informação para os Ilhéus, uma vez que, além de médico, mantém relações com os governantes. Sua função é constantemente aterrador: tirar as esperanças dos que ainda acreditam que, em um futuro próximo, terão o que lhes foi prometido. Até nos casos de loucura é o médico tido como alguém superior, “o paizinho”, nas palavras do louco. O narrador afirma: “um homem que nunca viu... ou, ao menos, não me lembro. Um aperto na garganta, que veio do peito e foi subindo. [...] Por que não dizer? – uma vontade de chorar também” (Assis Brasil: 1997, 92).

Ao final do segundo caderno de seu diário, Gaspar faz um resumo do que vivera até ali e, com isso, retrata o que as famílias que imigraram para o Brasil passaram também, sem que, contudo, haja uma delimitação entre os seus problemas e os dos demais colonos. O personagem, que antes não se via como pertencente a esse grupo, agora está indissociado dele:

Deixei passar o meio-dia. Enquanto comia, vogava pela cabeça tudo o que me acontecera, em menos de um ano: a viagem, eivada

de mortes, mal-de-Luanda e tempestades. O lento consumir-se de uma gente tão cheia de esperanças, quando embarcou. O Desterro, a segunda povoação. O amor. O Rio Grande, com a consumação e a posse tão desejada. Em seguida, a terceira provação do povo predestinado a sofrer. E a decepção da posse não seguida da felicidade. Acompanhada de humilhação (Assis Brasil: 1997, 94).

O segundo caderno termina com a decisão da partida, no dia 10 de junho de 1752, e o terceiro caderno começa no dia 10 de fevereiro de 1753. Há, então, um lapso temporal de oito meses, nos quais o personagem peregrinou com Gomes Freire de Andrada e sua tropa em busca dos limites da Coroa portuguesa no Brasil. O médico constata a degradação do Rio Grande após a sua volta, além da chegada e da partida de mais colonos.

Gaspar transcreve a carta que recebera de Pedro, agora residente em Laguna e transformado em um homem do campo, afastando-se de seu passado e, de certa forma, integrando-se ao que a colonização tinha a oferecer. A respeito do amigo, Gaspar relata:

Um dos poucos amigos que tive. Sinto-me feliz de que esteja bem. Merece. Por tudo o que padeceu, na Ilha e aqui, demonstrou ser um homem. Dobrou o destino à sua vontade, conquistou unicamente com sua energia um lugar seu próprio. Ele que se sentia como que pairando no ar, desagregado de um mundo e de outro, agora finca pés na terra. Porém, da antiga fidalguia o que restará, nestas bandas, onde a nobreza está na boca de canhão ou na rabiça do arado? (Assis Brasil: 1997, 97).

Os parâmetros aristocratas que norteavam a sociedade portuguesa são alterados com a vinda para o Brasil; a “nobreza” está em

ser militar ou possuir terras, já que a maioria dos portugueses que viviam no sul do Império encontravam-se sem uma função, sem um lar, plantando em uma terra que não era sua. A resposta à carta de Pedro é inserida pelo narrador-editor e narra o lapso temporal existente entre os dois últimos cadernos, com a descrição dos motivos da viagem, que não são ideológicos e sim uma nova fuga: “por algum tempo me tirou deste cadinho onde estava sendo triturado junto com elementos os mais variados, desde o despeito de um amor ferido até o sofrimento das pessoas que amo” (Assis Brasil: 1997, 102).

O episódio narrado por Gaspar é cômico: Gomes Freire e sua tropa ficam à espera de um pronunciamento do argentino Valdelírios a respeito da demarcação e do cumprimento do Tratado de Madri – uma forma pacífica de resolver o problema, porém irônica e desrespeitosa para com os portugueses, que ficam acampados no ócio, enquanto milhares de pessoas passam provações em Rio Grande. Cabe salientar que a tomada das Missões é uma grande utopia para o general, que vê essas terras como a solução para os problemas que enfrenta para alocar os colonos e cumprir o edital.

O encontro entre os dois generais e entre as tropas dos dois Impérios ocorre sob uma atmosfera carnavalesca: a notícia, vinda não se sabe por que meio, de que Valdelírios estaria se deslocando para Castilhos Grande; o intuito de Gomes Freire de chegar antes do argentino, partindo do acampamento de forma desordenada, esquecendo até mesmo munição; os vários encontros com ambos os generais vestindo-se com pompa; os presentes trocados entre os militares e, por fim, a ausência de uma resolução concreta, as Missões continuam povoadas pelos índios e pelos jesuítas. Gaspar descreve uma apresentação teatral que os soldados portugueses fizeram para o marquês e para a comitiva:

Fantasiaram-se de Inverno, Verão, Outono e Primavera, Europa e América. Não sei como arranjaram brincos, anéis, saias e penduricalhos para as figuras de mulher. Valdelírios babava-se, batia palmas. Interessou-se pelas figuras “femininas”, quis falar com “elas”, dar-lhes dinheiro. Os soldados, feridos por se verem confundidos, recusaram qualquer coisa em retribuição. [...] O que foi aquela mascarada, meu Dom Pedro! [...] Saí dali envergonhado. Por eles e por mim, que de certo modo fui conivente com tudo aquilo. [...] Quem me assegura que, se não tivesse o poder de controlar-me que me foi ensinado, não estaria também participando daquela fantasmagoria, encenando alguém que não sou, apenas para ter, por uns momentos, a ilusão de não estar com os pés na terra? (Assis Brasil: 1997, 115-6; grifo do autor).

O teatro aponta para o ridículo a que chegava esse encontro para definir a demarcação e, além disso, retrata a fuga desses soldados, por meio da imaginação, da atmosfera que os cercava, em uma espécie de catarse dos próprios “atores” libertando-se das agruras do ofício de militar.

Após transcrever a carta, o narrador dá uma nova pausa, marcando a retomada do diário. Os relatos e os meses que se sucedem assinalam o declínio de Gaspar, que se inicia com a descoberta de que Maria está grávida e de que o filho é seu, já que Covas, o marido traído, confessa que não conseguia manter relações sexuais com a esposa, após terem passado a vergonha de fugirem nus de um incêndio e serem vistos por um grande número de pessoas que voltavam da missa – impotência essa que acentua o caráter parasitário e a figura desprezível, destacada pelo narrador desde o início do romance.

Um sonho com Ana e com o primeiro filho perdido é um presságio do que acontecerá na sequência. Fróis não reclama a

paternidade da criança. Em meio a sua hesitação, há um novo lapso temporal, explicado pelo personagem da seguinte forma:

Quase um mês, ausente deste caderno.

Não por falta de ter o que escrever, que muito teria.

Resumirei. Morreu.

Ao nascer, enforcado no cordão umbilical. Condenado à pena capital, pela culpa de ser meu filho (Assis Brasil: 1997, 151).

Se ao longo do romance a escrita foi uma forma de ordenação do pensamento propiciando a compreensão de toda a miséria humana que presenciara e de sua própria malograda existência, em meio à perda de mais um filho, Gaspar se cala. Nem o ato de escrever é capaz de amenizar a dor repetida: o não perpetuar o ser através de um filho. Se antes o diário continha pequenos lapsos temporais no decorrer dos dias, exceto pelo período em que viajava com Gomes Freire, o sofrimento impõe um novo ritmo; o personagem, que já perdera um primeiro filho e a esposa, perde Maria, que o ignora, e outro filho. E continua sem manter vínculos com as pessoas e com os locais pelos quais passa.

Ao seu drama, junta-se o das novas famílias que chegam em Rio Grande, entre as quais está a de Lorvão, um dos afilhados do pai de Gaspar nas Ilhas. O médico pensa em acabar com o sonho do amigo, contando-lhe a verdade sobre as terras e as promessas da Coroa, mas contém-se, oferecendo abrigo no hospital para ele e sua família, cedendo seu quarto e dormindo na rua para alojar melhor as crianças – o que permite que ele veja a seguinte cena:

Jogados pelos cantos, uns sobre a laje, outros no chão batido, a multidão dos recém-chegados ocupava toda a reentrância, des-

vão ou quina de parede. O padre recolheu alguns na sacristia. No alojamento dos soldados se fez um grande dormitório. O que não coube no presídio foi procurar pousada nas casas vizinhas. Alguns, mais conformados, depois de baterem em mais de uma casa, em vão, acomodaram-se na soleira de uma porta e ali dormiram (Assis Brasil: 1997, 156).

Gaspar conta a verdadeira realidade que circundava Rio Grande: a falta de terras, a demarcação, a partida dos colonos para Viamão e, posteriormente, para as Missões, quando elas fossem conquistadas. A quebra da utopia de Lorvão gera um estado de transe no qual o personagem passa do sonho à loucura e ao suicídio. A respeito do estado do amigo, o narrador afirma:

O homem metido entre quatro paredes, o céu não vê. Nem o homem quer se mostrar a ele, com medo. Consume-se tragando as próprias entranhas magras. Sente, agulhando sua carne, o estilete da promessa não cumprida, da infidelidade, do quebraimento de uma ilusão, tão querida, tão longamente ansiada. Não come para não tragar a terra que não lhe deram. Palmilha a mais negra injustiça (Assis Brasil: 1997, 162).

Em meio à insanidade do amigo e de toda a miséria de seu povo, o médico decide subir ao Porto de Dorneles. Quer fugir, não firmar raízes – nada que ele possa fazer, apesar das inúmeras tentativas ao longo do romance. Através da sua perícia médica e do seu papel de conselheiro dos ilhéus, pode, contudo, mudar a situação dos colonos.

Que representava, agora e ali, o que eu fizesse ou deixasse de fazer?
Em que mudaria o curso das existências sofridas, que desfilaram

seus aleijões na terra prometida e tão logo negada? Se com minha permanência tudo se resolvesse, Lorrão ficasse bom, Brum conseguisse uma casinha, Laio entendesse melhor tudo que lhe acontece (assim seria ao menos uma tentativa de felicidade) e, enfim, tudo seguisse um rumo bom e certo, não só ficaria, como, se fosse preciso, daria até meu pescoço ao cepo do patíbulo. Mas é em vão: nada, absolutamente nada se desviará um milímetro da trajetória, quer eu me amargure, quer eu seja venturoso. E a ventura... não consegui conter um riso (Assis Brasil: 1997, 164-5).

Lorrão, ao saber da partida do amigo, pronuncia uma expressão similar a que outro louco já proferira ao médico – “nos abandona o paizinho” –, matando-se na sequência. Em um primeiro momento, Fróis se mostra indiferente a mais essa morte, considerando-a como uma consequência da loucura. Já na viagem, escreve entre sacos de farinha com os cadernos em cima dos joelhos, pois “quando deixo passar o instante, fico com um grande vazio por dentro, como se tivesse traído a mim mesmo” (Assis Brasil: 1997, 169).

Ao chegar ao Porto de Dorneles e ao arranchamento, constata que a condição dos colonos em nada difere da dos que viviam em Rio Grande; há ainda mais precariedade e pobreza. Essa nova fuga, no entanto, não ameniza o sofrimento, e a desilusão de Gaspar, as lembranças de Ana e o sentimento de inconformismo pela sua morte voltam à tona, fazendo com que o personagem vá perdendo aos poucos o vínculo com a realidade (não come, não dorme), tornando-se incapaz de praticar a medicina. “Procurei rever as velhas fórmulas de poções e tratamentos. Inventava a doença e procurava a cura. Nada. As fórmulas, as retortas, as poções, misturavam-se, embaralhavam-se” (Assis Brasil: 1997, 174).

Os sonhos e delírios se misturam à memória de Ana, na noite de sua perda, e à culpa pela morte de Lorvão; o médico não consegue manter uma conversação com os colonos, não se importa com mais nada, abandona a utopia de poder ajudar as pessoas, perde seus meios. Parte com frei Faustino para Viamão. Na viagem, sonha com um julgamento carnavalesco que o condena à morte e ao inferno. A maior acusadora é Maria, que, com o filho no colo, dançando, profere a sentença “quero... a paulada [...] e depois, direto ao inferno!” (Assis Brasil: 1997, 182). O sonho é a representação da sua culpa por ter sido negligente ao não lutar pelo filho e aceitar pacificamente sua morte.

Em Viamão, após ser acolhido na casa canônica, vai para a cidade à procura do louco que o chamara de “paizinho” em Rio Grande, como se ajudá-lo pudesse diminuir a culpa pelo suicídio de Lorvão; descobre que ele havia sumido no mato. Sem encontrá-lo, questiona-se, já em delírio sobre o seu futuro:

Voltar? E ver minhas mãos tremerem, deixando cair os instrumentos ao chão? E tornar-me o riso de todos? E vir a matar alguém mais?

Por outro lado, ficar? Ouvindo os gritos da mulher do rapaz enlouquecido e seus filhos, famintos, erguendo-me os olhos, arranhando-me o rosto, pedindo pão? E o Rio Grande? A volta ao terrível cenário da tragédia.

Retornar para a Terceira, com o peso de um fracasso derreando os ombros? E aqui e ali, e em toda a parte ouvir os clamores de meus crimes, levantando as campas (Assis Brasil: 1997, 186).

Nessa atmosfera onírica, delirante e de incerteza, volta para a Igreja, na qual vê Nossa Senhora da Conceição transformar-se em

Ana e uma catástrofe instaurar-se na cidade com um anjo negro, em uma personificação do mal, trazendo confusão para os colonos que correm, enquanto soldados bêbados dançam com mulheres de bocas vermelhas e distribuem comunhão aos cachorros. Entretanto, faz-se o silêncio e tudo continua inalterado. O delírio carnalizado evidencia que o médico Gaspar Fróis, em meio a tudo o que vivera, também sucumbiu à loucura. A nota do editor, ao final do romance, esclarece que o Dr. Gaspar nunca mais foi visto e que ele havia sonhado, nas últimas linhas de seu diário, com a invasão dos espanhóis, em 1763.

Gaspar de Fróis personifica o imigrante português que viajava para o Brasil em busca de uma utopia. Contudo, assim como todos os seus compatriotas, o sonho torna-se uma distopia, pois o médico, apesar de integrar-se ao povoado, de exercer uma função social e de passar por um processo conflituoso de transculturação, talvez por ter consciência de que aquela situação não era transitória, enlouquece ao ver o sofrimento do abandono e da morte repetido e ao perder a única forma de auxiliar os ilhéus: a medicina. A narrativa deixa claro que se enfrentava a distopia pela aceitação do que lhe era imposto – a própria viagem colocando “por terra tudo o que poderiam ter de dignidade. Agora, só obedecer” (Assis Brasil: 1997, 31) –, pela esperança de um futuro melhor ou pela recusa em meio à miséria e ao sofrimento – o que trazia, como consequências, a inadequação, como no caso de Laio, ou a loucura, como no caso de Lorvão e Fróis.

Considerações finais

O romance *Um quarto de légua em quadro*, assim como outras obras de Assis Brasil, aponta para a formação identitária do

Rio Grande do Sul, narrando a colonização portuguesa em meados do século XVIII, em uma postura que se afasta da crítica aos colonizadores, uma vez que retrata o sofrimento pessoal e coletivo na perda da identidade e na transculturação que esse povo sofreu ao buscar a utopia de uma vida melhor no Brasil.

A temática do imigrante, já presente nesse livro de estreia, será posteriormente retomada na obra de Assis Brasil, como ocorre, por exemplo, no romance *Videiras de cristal* (1990), no qual o alemão marginalizado e esquecido pela Coroa portuguesa no Rio Grande do Sul torna-se uma ameaça à ordem vigente através de uma seita, comandada por Jacobina Maurer, que pregava uma espécie de socialismo. Os alemães são aniquilados pelo Exército Brasileiro em uma luta desigual, que destrói a comunidade e mata centenas de colonos. Além disso, outras obras do autor, como *O pintor de retratos* (2001) e *Figura na sombra* (2012), narram a vida de personagens europeus que também se deslocaram para o Brasil.

Essa relação com a obra posterior mostra que a formação do Rio Grande do Sul por meio da colonização e da imigração é uma temática importante para o autor. Em *Um quarto de légua em quadro*, o português colonizador é desmitificado por meio de uma leitura humanizada da colonização. O povoado de Rio Grande como ponto estratégico de proteção do domínio português é o cenário do romance, que narra as condições precárias dos primeiros habitantes da região sul da Colônia, causadas pelo clima desfavorável, pelos problemas relacionados às dificuldades de plantio e pelo descaso da Coroa portuguesa, que não cumpria o que prometera a seus súditos, negando-lhes a terra e as condições de subsistência, preocupando-se apenas em ocupar o território e forçar o cumprimento do Tratado de Madri.

O romance é uma espécie de “contrautopia” em relação aos discursos ritualizados da América como espaço propício à construção de uma sociedade ideal (Bernd: 2007, 23-48) e uma forma de desconstrução da figura do colono português como explorador. Além disso, retrata a passagem da utopia dos portugueses que sonhavam com uma vida melhor à distopia em meio às condições subumanas a que eram submetidos.

A transculturação é um processo conturbado para os colonos, pois os que realmente entendem o que se passa enlouquecem, como ocorre com Lorvão e Gaspar de Fróis. O médico, em seu drama pessoal, representa o sentimento de não pertencimento à nova pátria, recusa-se a fixar raízes. Quando se apaixona, é por uma mulher impossível, que representa a não concretização de sua utopia, já que viajou a fim de esquecer os sofrimentos passados em Portugal, mas acaba revivendo o seu drama e perdendo o seu único vínculo com a realidade.

Referências

- ALVES, Francisco das Neves. *O mito do dragão gaúcho*. Rio Grande: FURG, 2004.
- _____. *Cinco ensaios de História das Relações Internacionais do Brasil*. Rio Grande: FURG, 2000.
- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *Um quarto de légua em quadro*. Porto Alegre: Movimento, 1997.
- BERND, Zilé. “As Américas: nascimento e morte das utopias”. *Letras de Hoje*, v. 45, n° 4. Porto Alegre: out./dez. 2010, pp. 67-70.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Representações de etnicidade: perspectivas de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.
- PORTO, Maria Bernadette Thereza Velloso (org.). *Identidades em trânsito*. Niterói: EdUFF; ABECAN, 2004.
- REIS, Nívea Maria de Freitas. “Transculturação e transculturação narrativa”. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Niterói: EdUFF, 2005, pp. 465-88.
- VERÍSSIMO, Érico. *O continente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- VESPÚCIO, Américo. *Novo Mundo: as cartas que batizaram a América*. São Paulo: Planeta, 2003.

***Os cem menores contos brasileiros do século* e a narrativa no microconto brasileiro contemporâneo**

Marcelo Spalding*

A era da velocidade já fabricou os leitores de manchete, enriqueceu os autores de *slogans* e espalhou para diversos campos o minimalismo, movimento artístico caracterizado pela extrema simplicidade de forma que, nos anos 1960, ganhou força em Nova York através das artes visuais e se espalhou pelo mundo.

Na literatura, desafiar o tempo do discurso produzindo contos “menores” não é propriamente novidade. Já em 1959, o guatemalteco Augusto Monterroso publicou a mais famosa micronarrativa: “Quando acordou o dinossauro ainda estava lá”, escrita com apenas trinta e sete letras. E também no Brasil temos experiências próximas do que hoje se chamariam minimalistas, como Machado de Assis e seu curto (para a época) “Um apólogo”, ou Oswald de Andrade e seus capítulos telegráficos e independentes de *Memórias sentimentais de João Miramar*. Mas o que se observa nos últimos anos no Brasil é um aumento da produção digital e impressa de contos extremamente curtos, que aqui chamaremos microcontos.

Um dos pontos de partida dessa produção no Brasil é o livro *Ah, é?*, de Dalton Trevisan, publicado em 1994 e considerado obra-prima do estilo minimalista. O livro traz 187 narrativas sem

* Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e professor da UniRitter, em Porto Alegre.

título, apenas numeradas, em que as histórias retomam os temas eminentemente urbanos de uma humanidade perversa e pervertida, violenta e tarada, como assassinato, traição, pedofilia e abuso sexual.

A partir de *Ah, é?*, evidenciando seu sucesso junto ao público, outros livros com minicontos (ou microcontos) passam a ser publicados. A editora Record lança *Dinorá* em 1995 e *234* em 1997, ambos de Trevisan. Em 1996, Maria Lúcia Simões publica, em Minas Gerais, o livro *Contos contidos*. Em 1998, são publicados *O filantropo*, de Rodrigo Naves, e *Pérolas no decote*, de Pólita Gonçalves. Também em 1998, mais precisamente em agosto, João Gilberto Noll começa a publicar pequenas narrativas na *Folha de S. Paulo* sob o título de “Relâmpagos”. A publicação se estende até dezembro de 2001, e, dois anos depois, a reunião de 338 desses textos é publicada em *Mínimos, múltiplos, comuns*, que ganharia o Prêmio Academia Brasileira de Letras em 2004. Em 1999, é a vez do pernambucano Luiz Arraes iniciar a publicação de seus contos em miniatura. Ficcionista que então já contava com quatro livros publicados, em *A luz e a fresta* mescla, pela primeira vez, a contos mais longos outros com uma página ou até um parágrafo, como “Os amantes” e “O matador de aluguel”. 2001, enfim, seria um ano muito importante para o miniconto e a micronarrativa: Carlos Herculano Lopes lança *Coração aos pulos*, alternando contos de várias páginas com minicontos de um parágrafo; Fernando Bonassi publica *Passaporte*, reunião de “micronarrativas de viagem”; e Luiz Rufatto surpreende com *Eles eram muitos cavalos*, obra em que narra 70 histórias por ele chamadas de “flashes” da cidade de São Paulo. Três autores com alguma experiência e já reconhecidos na nova geração brasileira com três obras fundamentais para o estudo dessa reinvenção do miniconto.

Não por acaso, em 2004 surge uma antologia que leva ao limite essa busca pela concisão: *Os cem menores contos brasileiros do século*. Organizada por Marcelino Freire, a obra traz cem histórias inéditas com até cinquenta letras, sem contar o título e a pontuação. A medida é aparentemente arbitrária, mas que consiste no arredondamento do número de letras do miniconto de Monterroso (37 letras, na versão em português). Vejamos um exemplo:

Uma vida inteira pela frente.
O tiro veio por trás.

(In: Freire: 2004a, 16)

Essas dez palavras, essas quarenta letras (não se contam os espaços nem a pontuação), são todo o conto. Não há título. Não há qualquer relação entre esta narrativa e a de qualquer outro autor. E assim é com todos os cem textos da primeira edição da antologia (na segunda edição há três “bônus”).

Em entrevista para a *Folha de S. Paulo*, Freire dirá que não se trata de um livro para tratado ou tese, mas de pura diversão. Mas basta aplicarmos a pergunta feita pelos organizadores da antologia norte-americana de *microfiction* e veremos como o objeto se presta a infundáveis discussões: quão curta pode ser uma história para que continue realmente sendo uma história? Será possível (e como será possível) contar uma história em cinquenta letras com os elementos mínimos para que exista um conto?

Como a apresentação e o prefácio da obra seguem a ideia minimalista do conjunto e se limitam a 50 palavras, ficamos sem respostas ou indícios de respostas. Na apresentação, Freire tem espaço apenas para dizer que se inspirou no conto “O dinossauro”,

de Augusto Monterroso – texto que Freire acredita ser o mais famoso microconto do mundo –, mencionar as regras e limites impostos aos convidados e arrematar com uma citação de Cortázar, quase um legitimador teórico da proposta: “o resultado aqui está. Se ‘conto vence por nocaute’, como dizia Cortázar, então toma lá” (2004a, p. vi).

Já no seu blog e em entrevistas da época de lançamento do livro, encontramos informações sobre o surgimento da ideia que nos permite identificar como Freire parte da valorização da concisão e da velocidade das narrativas para a concepção de sua antologia. O escritor afirma que sabe

que é de foder, mas Drummond já defendia: “Escrever é cortar palavras”. “Enxugar até a morte”, sentenciava João Cabral. Hemingway: “Corte todo o resto e fique no essencial”. Foi inspirado em conselhos assim, creio, que tive a ideia de organizar *Os cem menores contos brasileiros do século* (Freire: 2004b).

Freire lembra de Monterroso, Cortázar, Trevisan e Kafka, mas faz questão de contrapor a esse rol de canônicos uma observação curiosa e irônica: “desde quando vem essa minha paixão pelo que é pequeno? Lembro de frases de para-choque de caminhão. Quem nunca leu? Sempre vi narrativas ali, rodando em cima dos pneus” (Freire: 2004b). Cita “Mulher feia e cheque sem fundo, protesto” como exemplo.

Outra referência muito importante para a obra é a antologia *Os cem melhores contos brasileiros do século*, organizada por Italo Moriconi e publicada em 2001. O título e o projeto gráfico da antologia de Freire fazem clara referência à antologia de Moriconi,

que inclusive escreve o prefácio de *Os cem menores contos brasileiros do século*. Luciana Araújo, em resenha publicada na *Bestiário*, vê a organização dos cem menores como uma “paródia divertida” da reunião dos cem melhores, pois considera descabida a “comparação entre a brincadeira proposta por Freire e o esforço de pesquisa realizado por Moriconi” (2004).

O que primeiro chama a atenção nos textos de *Os cem menores contos brasileiros do século* naturalmente é a extensão: todos são breves, extremamente breves. Tal brevidade é, sem dúvida, característica fundamental do miniconto desde seu nascedouro no começo do século XX; mas também o haicai e o aforismo são extremamente breves e não são necessariamente minicontos, como temos insistido até aqui. É preciso irmos além da extensão e analisarmos, nos textos, sua capacidade de narrar em tão pouco espaço.

Lagmanovich define como traços fundamentais do miniconto, além da brevidade, a sua relação com o mundo natural, o enfoque em um evento ou incidente individual (não sendo, portanto, uma generalização, como o é o aforismo) e a marcação de tempo; este sobretudo através das formas verbais e adverbiais (2003, 72). Para o argentino, se a todos os microtextos em prosa chamarmos miniconto, entraremos em um campo de extrema confusão; mas se entre eles selecionarmos os que cumprem os princípios básicos da narratividade, teremos dado um passo importante para delimitar a espécie literária a que pertencem (Lagmanovich: 2003, 73).

A narratividade é um conceito-chave também para Gotlib definir o que seja conto. Citando artigo de Cortázar, a autora demonstra que as três acepções da palavra conto – relato de acontecimento, narração oral ou escrita e fábula que se conta às crianças – apresentam em comum o fato de serem modos de contar

alguma coisa (1999, 11). Ricardo Piglia, ao definir a primeira tese do conto como o fato de este sempre contar duas histórias, também evidencia a importância do “contar”, ou seja, da narrativa, para o gênero (2004, 89). Desde as histórias bíblicas até o dinossauro de Monterroso, passando pelas mil e uma noites de Sherezade, pelas histórias extraordinárias de Poe e pelos contos para toda a família dos Irmãos Grimm, o que se faz é narrar um instante da vida de uma personagem, ou seja, contar uma história. E de forma breve. Se entendemos o miniconto como uma espécie de conto em miniatura, é preciso que, além de breve, ele conte uma história.

Claude Bremond, ao examinar a lógica dos possíveis narrativos, define narrativa como “um discurso integrando uma sucessão de acontecimentos de interesse humano na unidade de uma mesma ação” (1973, 113). Tal definição é utilizada por Gotlib, que sublinha o fato de que no conto realmente há sempre algo a narrar, ou seja, há uma sucessão de acontecimentos; há sempre material de interesse humano que fala de nós, para nós, acerca de nós, e tudo isso se dá na unidade de ação. Mas a estudiosa não deixa de lembrar que há vários modos de se construir essa unidade de ação, como podemos notar também em textos de *Os cem menores contos brasileiros do século*:

NO EMBALO DA REDE

Vou,
mas levo as crianças.

(In: Freire: 2004a, 14)

Em cinco palavras, pouco mais de vinte letras, Carlos Herculano Lopes cria uma cena onde podemos identificar claramente uma

sucessão de acontecimentos de interesse humano numa unidade de mesma ação: o narrador projeta a sucessão dos acontecimentos através do verbo de ação “ir”, potencializando-o com a condição de levar as crianças. Essa fala singela dita no embalo da rede sugere o ponto alto de uma longa discussão sobre a separação do casal, tema de constante interesse humano. Aqui, o autor optou pelo uso do narrador autodiegético e de um narratário, que é fundamental para que se dê a narrativa, omitindo os acontecimentos anteriores, mas deixando na minúscula ponta de seu *iceberg* o conflito entre narrador e narratário que consolida a sequência necessária para se contar uma história, e não apenas um fragmento qualquer de determinada história.¹

O conflito no relacionamento também é o tema do texto de Bernardo Ajzenberg, que em estilo telegráfico consegue igualmente criar uma sucessão de acontecimentos de interesse humano na unidade de uma mesma ação:

PAIXÃO

Ela, 46. Ele, 21. Uau!

Só se reviram – fula, lívido –,
fúnebres, no aborto.

(In: Freire: 2004a, 13)

O modo de narrar de Ajzenberg é bastante diferente do texto de Lopes, pois são apresentadas duas ações: uma na primeira frase e a outra que se integra à primeira a partir do verbo “revi-

1 Lagmanovich já alertava que é preciso entender “o que é que faz que leiamos um microconto como narração plenamente satisfatória em si mesma, e não como fragmento, anedota, apontamento ou alusão” (2003, 27).

ram”, tornando mais nítida a sucessão de acontecimentos. O termo “aborto”, conhecido pelo leitor, deixa clara a gravidez, naturalmente relacionada ao encontro (ou aos encontros) sugerido(s) na primeira frase, completando-se, assim, a sucessão e a integração.

A integração é, ao lado da sucessão, um dos elementos fundamentais para que se dê a narrativa na concepção de Bremond, para quem

onde não há sucessão não há narrativa, mas, por exemplo, descrição, dedução, efusão lírica etc. Onde não há integração na unidade de uma ação, não há narrativa, mas somente cronologia, enunciação de uma sucessão de fatos não relacionados (1973, 113-4).

Tal formulação pode nos ajudar a entender por que nos deparamos com alguns textos em *Os cem menores contos brasileiros do século* de difícil compreensão narrativa, como este de Marcelo Mirisola:

– Com este dedo, viu?

(In: Freire: 2004a, 60)

A frase acima é todo o texto. Não há título nem qualquer outra referência que possa nos ajudar a desvendar o destino ou a origem do dedo. A única pista é o travessão inicial, mas nem ele seria necessário, já que o próprio narrador é uma personagem. Podemos supor que o destino do dedo seja um órgão genital, masculino ou feminino, apenas porque combinaria com outros textos de natureza semelhante presentes no livro. Mas seria uma suposição tão plausível quanto a de que o dedo será usado para roubar a cobertura de chocolate de uma deliciosa torta sobre a mesa. O dedo pode ser o do narrador, mas pode o narrador estar indicando

para alguém usar o polegar para registrar suas digitais. A falta de sucessividade no texto e a ausência de elementos que se integrem à frase impossibilitam que se forme uma narrativa.

Há, também, casos em que temos dificuldade até de identificar uma cena, como em “Quatro letras”, de Raimundo Carrero. Saudado como o menor conto do mundo por Luiz Arraes, tem apenas quatro letras, descontando o título (que, aliás, é uma indicação do tamanho do texto):

QUATRO LETRAS

Nada.

(In: Freire: 2004a, 79)

De imediato, temos dificuldade em encontrar sucessão de acontecimentos; não há no texto um acontecimento, sequer uma personagem, sequer um verbo. Para Bremond (1973), se não houver sucessão, não há narrativa, mas outra forma de narrar, como, por exemplo, descrição, dedução ou efusão lírica. Talvez por isso o texto mais se parece uma dedução, pois, sem entrar no mérito da significação, quatro letras nada significam para Carrero enquanto autor do discurso.

Voltando aos textos que mesmo em espaço tão exíguo produzem uma narrativa, lembrando que nossa questão é entender como tais textos conseguem ser narrativos, apresentar personagens, conflitos e uma sequência integrada de fatos sem que pareçam mero recorte, mero fragmento, vejamos um texto unifrásico de Adrienne Myrtes:

Caiu da escada e foi para o andar de cima.

(In: Freire: 2004a, 2)

A ação está representada pelos verbos “cair” e “ir”; novamente, a sucessão é assegurada através da conjunção aditiva “e”. Como costumamos ler um conto como um conjunto fechado, presumimos o todo de significação entendendo a locução “ir para o andar de cima” no seu sentido conotativo “morrer”, o que assegura sucessividade e integração à narrativa. Diferentemente do texto de Ruffatto, aqui o narrador é heterodiegético, o que faz com que a personagem seja desconhecida: não se sabe se homem ou mulher, velha ou nova, gorda ou magra; mas existe, caiu e foi para o andar de cima. No texto de Myrtes, as duas ações nucleares são o “cair” e o “morrer”. O fato de cair da escada é apenas para contrapor com a imagem “andar de cima”. Então, poderia se dizer que, com prejuízo estético, mas sem prejuízo narracional, o texto poderia ser ainda mais reduzido para “caiu e foi para o andar de cima”, ou mesmo “caiu e morreu”.

Essa redução da narrativa ao extremamente essencial, ao que é necessário e suficiente, vai ao encontro de uma formulação que está no centro da argumentação de Cortázar para o que caracteriza um conto: “o tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal” (1993, 152). Por trás desta formulação está a mesma ideia de Poe de que o conto deve produzir um efeito no leitor, obtido pela tensão, e, acrescentará Cortázar, pela intensidade, que “consiste na eliminação de todas as ideias ou situações intermediárias, de todos os recheios ou frases de transição que o romance permite e mesmo exige” (1993, 157).

Neste ponto e a partir dessas considerações, já podemos nos arriscar a dizer que o miniconto leva essa eliminação de “situações intermediárias e recheios” ao limite, especialmente o miniconto à Monterroso, preservando dentro de seu núcleo toda sua força narrativa, tal qual a bomba atômica, ou bomba nuclear, que

concentra na reação nuclear todo seu imenso poder destrutivo. Ao bombardear-se um núcleo, produzem-se mais nêutrons, que bombardeiam outros núcleos, gerando uma reação em cadeia, tal como os textos de Rufatto e de Myrtes.

Dessa forma, se “um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta” (Cortázar: 1993, 153), o miniconto pode ser encarado como uma “narrativa nuclear” de poder e efeito semelhantes aos da “bomba atômica”: tudo está condensado em seu núcleo e é dali que deve partir a história, projetada, explodida no ato da leitura.

Mas antes de falarmos no sujeito em que se dá essa explosão, ou seja, no leitor, vejamos outros textos de *Os cem menores contos brasileiros do século* para observar como o estopim dessa explosão pode ser provocado não por ações narradas, mas por ações apenas sugeridas e que ainda assim são ações que se configuram como nucleares para a narrativa.

ADEUS

Então disse:

– Viver era isso?

E fechou lentamente os olhos.

(In: Freire: 2004a, 68)

Não está narrada no texto de Miguel Sanches Neto a vida do sujeito que morre, mas sua última frase, talvez suspirada numa cama de hospital ou numa calçada da cidade grande. Seu derradeiro e melancólico questionamento “viver era isso?” nos permite criar diversas ações anteriores, também nucleares, sendo a primeira

delas, necessariamente, o fato de o sujeito ter nascido. A partir daí, sua vida parece ter sido uma sucessão de infortúnios, desilusões ou simplesmente trivialidades que fazem com que a última ação da história da personagem – a morte – seja encarada não com medo ou surpresa, não com ódio ou remorso, mas com desdém por causa da vida anterior do protagonista. É essa sensação que explode da mísera narrativa da morte, narrativa esta, vale dizer, que também é construída a partir de sucessividade e integração, pois há duas ações narradas, o “dizer” e o “fechar os olhos”, ainda que esteja no não dito o poder explosivo do texto.

Outra estratégia narrativa que verificamos na antologia organizada por Freire é o uso exclusivo de diálogos, recurso comum em crônicas de Fernando Sabino a Luis Fernando Verissimo, ou em contos como “Teoria do medalhão”, de Machado de Assis. Nesses casos, a ação ou é narrada pela própria personagem ou apenas sugerida a partir do diálogo, como no texto de Dalton Trevisan.

- Lá no caixão...
- Sim, paizinho.
- ... não deixe essa aí me beijar.

(In: Freire: 2004a, 20)

O texto acima aparecera como a 166^a “ministória” de *Ah, é?*. Para a versão de *Os cem menores contos brasileiros do século*, o autor ou o organizador – se o texto foi escolhido e editado por ele – suprimiu a primeira frase, uma frase indicial que criava um mínimo de ambiente para a cena: “o velho em agonia, no último gemido para a filha”. O corte provavelmente foi feito para adaptar o texto às 50 letras propostas, mas é curioso notar como a supressão da frase não chega a comprometer a narratividade e a compreensão do texto. O

protagonista, que bem poderia ser o narrador, já parece angustiado e à beira da morte por falar em “caixão” como algo tão próximo, sugerindo também seu conflito interior (um conflito que é, na verdade, apenas a ponta do *iceberg* de tantos conflitos que teria um homem à beira da morte), tornando aparentemente desnecessária a informação de que o velho estava agonizado. Ao optar pelo uso do diálogo e não da narração autodiegética, como apontamos acima que poderia ser feito, o narrador amplia a ambiguidade, pois “paizinho” também é a forma que as amantes chamam seus homens na obra de Trevisan, bem como a intensidade, porque a intromissão da filha cria no leitor uma leve intimidade com a personagem moribunda, humaniza-a e potencializa a morte próxima. A história narrada é, na verdade, a do efêmero e derradeiro diálogo, pois o diálogo por si já é uma ação. Afora isso, há apenas sugestão: não se sabe se a mulher tentará beijar o morto, se a esposa deixará, tampouco se a mulher não é a própria esposa; não se sabe se a filha vai intervir, tampouco se é de fato filha e não uma amante. Fato é que há um pedido, a ação é esse pedido e é ele que revela o conflito do conto.

Diferente é o caso do texto de Luiz Roberto Guedes “Boletim de Carnaval”, em que a personagem conta uma história para outra personagem, tal qual um narrador e um narratário, consolidando assim uma narrativa. A resposta da avó, entretanto, muda o sentido do texto e provoca o tal efeito contístico no leitor, configurando-se numa segunda narrativa dentro do miniconto.

BOLETIM DE CARNAVAL

- Fui estuprada, vó. Três animais!
- E tu esperava o quê? Um noivo?

(In: Freire: 2004a, 51)

A forma locucional “fui estuprada” acrescida do numeral “três” já se configura numa narrativa cheia de horrores, ainda que, infelizmente, corriqueira. Entretanto, ao chamar o texto de “Boletim de Carnaval” e transformar a resposta da avó num deboche, a narrativa também se torna ambígua e já não se tem certeza se o acontecido foi mesmo um estupro, se a neta estava sóbria, se provocou algum ou alguns rapazes. A narrativa do conto altera o significado da narrativa da personagem numa via de mão dupla muito produtiva para um texto tão exíguo, cruzando narradores e narrações a partir do recurso do diálogo sem marcação.

Há outras estratégias narrativas na centena de textos que compõem a coletânea, mas procuramos demonstrar do ponto de vista estrutural como é possível, a partir de ações nucleares, criar uma narrativa mesmo em tão pouco espaço. Alguns autores optaram pelo uso do narrador heterodiegético, como Bernardo Ajzenberg no texto “Paixão”, ou Adrienne Myrtes no caso da personagem que caiu da escada e foi para o andar de cima; outros escolheram a narração autodiegética, e assim transformaram a narradora em protagonista, como Luiz Rufatto, em “Assim”, e Carlos Herculano Lopes, em “No embalo da rede”; alguns ainda optaram pelo apagamento do narrador e fizeram um texto exclusivamente de diálogos, como Dalton Trevisan e Luiz Roberto Guedes. Em todos os casos, porém, consegue-se identificar um acontecimento, uma narrativa, um discurso integrando uma sucessão de acontecimentos de interesse humano na unidade de uma mesma ação, como define Bremond.

Evidentemente que este tipo de texto – o microconto – ainda tem um longo caminho de afirmação, mas deve convergir na busca pela narratividade como ponto fundamental. A partir daí, leitores, escritores e críticos saberão encontrar o ponto médio

entre ocultação e revelação, mesmo que os textos tenham trinta ou cinquenta letras, e se poderá, aí sim, reconhecer o nascimento de um novo gênero literário.

Referências

- ARAÚJO, Luciana. *Cem escritores e um desafio pequeno, mas nem tanto*. 2004. Disponível em: <http://www.bestiario.com.br/3_arquivos/cem%20contos%20resenha.html>. Acesso em 27 mar. 2014.
- BARTHES, Roland. “Introdução à análise estrutural da narrativa”. In: _____ (org.). *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. São Paulo: Vozes, 1973.
- BREMOND, Claude. “A lógica dos possíveis narrativos”. In: BARTHES, Roland (org.). *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. São Paulo: Vozes, 1973, pp. 110-35.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- FREIRE, Marcelino (org.). *Os cem menores contos brasileiros do século*. Cotia: Ateliê, 2004a.
- _____. *Os cem menores contos brasileiros do século*. 2004b. Disponível em: <http://www.foresti.locaweb.com.br/03_eraOdito/cem_menores.html>. Acesso em 27 mar. 2014.
- GOTLIB, Nádya Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1999.
- LAGMANOVICH, David (org.). *Microrrelato*. Buenos Aires/Tucumán: Cuadernos de Norte y Sur, 2003.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- TREVISAN, Dalton. *Ah, é?*. Rio de Janeiro: Record, 1994.

Tradução e revelação em *Budapeste*: uma travessia

Márcia de Oliveira Reis Brandão*

“No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Tudo foi feito por ele; e nada do que tem sido feito foi feito sem ele. Nele estava a vida, e a vida era a luz dos homens”.

João 1:1-4

“Devia ser proibido debochar de quem se aventura em língua estrangeira. Certa manhã, ao deixar o metrô por engano numa estação azul igual à dela, com um nome semelhante à estação da casa dela, telefonei da rua e disse: aí estou chegando quase. Desconfiei na mesma hora que tinha falado besteira, porque a professora me pediu para repetir a sentença. Aí estou chegando quase... havia provavelmente algum problema com a palavra quase. Só que, em vez de apontar o erro, ela me fez repeti-lo, repeti-lo, repeti-lo, depois caiu numa gargalhada que me levou a bater o fone. Ao me ver à sua porta teve novo acesso, e quanto mais prendia o riso na boca, mais se sacudia de rir com o corpo inteiro. Disse enfim ter entendido que eu chegaria pouco a pouco, primeiro o nariz, depois uma orelha, depois um joelho”.

Chico Buarque

* Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

“Sobre a linguagem geral e sobre a linguagem do homem” e “A tarefa do tradutor”, de Walter Benjamin, podem ser considerados seminais não só para o estudo da tradução, mas para a proposição de uma teoria da linguagem. Em “Sobre a linguagem em geral e a linguagem dos homens”, Benjamin retoma o *Gênesis*, enfatizando a indissociabilidade entre o ato de criação divina e a linguagem. Segundo propõe, a linguagem humana já seria uma espécie de tradução de uma linguagem instaurada por Deus no momento da criação. Nomeação e criação seriam inicialmente inseparáveis, e a tarefa de nomear teria sido outorgada por Deus ao homem ao dotá-lo de uma forma própria de linguagem. Um dos eixos da reflexão benjaminiana é a distinção entre os aspectos imediato e mediato da linguagem. Na criação, a linguagem seria o próprio *medium*, ou seja, a criação se deu na linguagem e não tendo esta como um *meio*, um *através*:

O que comunica a língua? Ela comunica a essência espiritual que lhe corresponde. É fundamental saber que essa essência espiritual se comunica *na* língua e não *através* da língua. Portanto, não há um falante das línguas, se se entender por falante aquele que se comunica através dessas línguas. A essência espiritual comunica-se em uma língua e não através de uma língua, isto quer dizer que, vista do exterior, ela, a essência espiritual, não é idêntica à essência linguística. A essência espiritual só é idêntica à essência linguística na medida em que é comunicável (Benjamin: 2013, 52; grifos do autor).

Recorrendo ao mito bíblico do pecado original e à consequente expulsão do paraíso, Benjamin observa que, antes dessa, a relação do homem e o ato de nomear se aproximariam da própria relação imediata entre a criação divina e a nomeação.

O outro ensaio – “A tarefa do tradutor” – traz em seu próprio título a noção de atividade (des)empenhada por aquele que se debruça sobre um texto, escrito por outrem, com o propósito, ao menos declarado, de transpor para outro código linguístico algo concebido em espaço, cultura e, muitas vezes, época distintos. O tradutor, longe de ser aquele que teria na busca da semelhança sua meta, seria responsável por trazer à tona a ligação mais essencial e menos aparente entre as línguas, que é a relação entre vida e linguagem:

Todas as manifestações finalistas da vida, bem como sua finalidade em geral, não são conformes, em última instância, às finalidades da vida, mas à expressão de sua essência, à exposição de seu significado. Assim, finalmente, a tradução tende a expressar o mais íntimo relacionamento das línguas entre si. Ela própria não é capaz de revelar, nem é capaz de instituir essa relação oculta; pode, porém, apresentá-la, atualizando-a de maneira germinal ou intensiva. [...] Mas aquela aludida relação de intimidade entre as línguas constitui uma convergência muito particular. Consiste no fato de que as línguas não são estranhas umas às outras, sendo *a priori* – e abstraindo de todas as ligações históricas – afins naquilo que querem dizer (Benjamin *apud* Branco: 2008, 69-70).

Essas considerações sobre a linguagem/(i)mediação/tradução podem ser associadas à reflexão sobre a revelação desenvolvida por Paul Ricoeur em “Para uma hermenêutica da ideia de revelação” (1980). Também com base no discurso bíblico, o autor analisa as relações entre a ideia de revelação e as formas discursivas adotadas para sua exposição. Entre as modalidades discursivas através das quais a ideia de revelação se manifestaria encontram-se “o discurso

profético”, “o discurso narrativo”, “o discurso prescritivo”, “o discurso da sabedoria” e “o discurso dos hinos ou salmos”.

Interessam-nos especialmente suas observações sobre o discurso profético e o discurso narrativo, em sua associação com o tema da revelação. No discurso narrativo bíblico, a terceira pessoa seria predominante. “Javé” é transformado em personagem e o foco do discurso está nos eventos dotados de caráter instituinte. O discurso profético, diferentemente, envolveria uma dupla autoria, pois o profeta é aquele que fala e escreve em nome de outro: “O profeta se apresenta como se não estivesse falando em seu próprio nome, mas em nome de outro, em nome de Javé. Então aqui a ideia de revelação aparece identificada com a ideia de um duplo autor do discurso e da *escrita*” (Ricoeur: 1980, 75; tradução nossa; grifo nosso). Portanto, se para o discurso narrativo da revelação o que importa são os eventos, para o discurso profético é a autoria que detém relevância.

Assim como o profeta, o tradutor, em uma leitura tradicional, é aquele que “diz” o texto de um outro em uma língua diversa daquela em que foi concebido – nessa visão estando implícita a crença na fidelidade a uma origem, assim como a noção de uma linguagem superior, à qual o resultado da atividade de tradução ascenderia. Na teoria benjaminiana, a pluralidade das línguas mobiliza o mito babélico, para, entretanto, deslocá-lo em função da questão original/originalidade. Como assinala Suzana Kampff Lages:

No ensaio sobre a linguagem, Benjamin sobrepõe o fato mítico do “pecado original” à dispersão linguística de Babel. Nele, o castigo babélico da multiplicação das línguas e a consequente queda na discórdia e perda de um estado harmonioso originário representa uma espécie de efeito tardio da ousadia adâmica, ao

experimentar o fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal, como se o episódio da construção da torre repetisse (ou traduzisse?) o daquela queda anterior. O conseqüente desaparecimento de um modo imediato de comunicação centrado na mítica ação nomeadora de Deus e do primeiro homem impõe aos homens traduzir, ou seja, movimentarem-se de uma língua a outra e, com isso também, a movimentarem-se de um ponto a outro da cadeia temporal, tornando presente uma obra que, do ponto de vista de sua língua original, é passada. Como vimos, segundo o ensaio sobre a linguagem, na própria origem da linguagem humana estaria uma operação de tradução, anterior mesmo às próprias línguas: tradução do âmbito mudo da natureza para o domínio “falante” da linguagem. Por sua vez, o ensaio sobre o tradutor parte dessa desorganização babélica inicial para postular o resgate messiânico dessa condição decaída, da pura língua não como língua mítica do paraíso, que constitui anterioridade absoluta, mas como aquilo a que visam tendencialmente todas as línguas (1998, 81-2).

O viés da diversidade linguística e a perspectivação da relação entre origem/autoria, criação/mediação, com base nas proposições de Ricoeur e Benjamin, tornam possível propor uma leitura da questão da tradução tendo como foco a narrativa *Budapeste*, de Chico Buarque. Nela, José Costa, o narrador-protagonista, é um doutor em letras que se dedica a escrever por encomenda textos dos mais diversos tipos. Ao retornar de um encontro internacional de *ghost-writers*, tem de pernoitar na cidade de Budapeste devido a um problema com o avião, quando entra em contato com aquela que diz considerar a mais estrangeira das línguas: o húngaro.

Budapeste tem início num movimento prospectivo, ao qual se segue uma espécie de flashback, que permite esclarecer como o narrador travara contato com o húngaro. Ante o que lhe soa ininteligível, as falas que escuta nos noticiários da TV durante a breve parada na cidade, o narrador experimenta um sentimento de privação. Curiosamente, o que lhe falta não é o significado, deduzível pelas imagens que o aparato televisivo lhe oferece; o que falta é a linguagem, a capacidade do homem de produzir sentidos diversos a partir da atualização da língua em discurso. Capaz de decifrar o significado, Costa é incapaz de produzir sentido, de... criar. O sentido é a possibilidade de produção de algo novo, de diferença, que mantém, entretanto, contato com tudo o que o precede; caso contrário, desligado da experiência histórica, seria apenas alienação. Ao propor a existência de uma pura língua, matriz e criadora, Benjamin enfatiza justamente a significação como ponto de junção de todas as línguas:

Toda afinidade meta-histórica entre as línguas repousa sobre o fato de que, em cada uma delas, tomada como um todo, uma só e a mesma coisa é designada; algo que, no entanto, não pode ser alcançado por nenhuma delas, isoladamente, mas somente na totalidade de suas intenções reciprocamente complementares: na pura língua (Benjamin *apud* Branco: 2008, 72).

Assim como a tradução parece “visar” um objeto ausente, de alguma forma situado em um instante historicamente anterior, em *Budapeste*, ao buscar aprender o húngaro, o narrador retorna a um outro tempo, ao retomar a experiência de ingresso na linguagem, da qual o silêncio é parte constituinte, o que o faz, nesse prisma,

voltar também à infância. A trajetória vivida por José Costa remete à infância não como experiência individual, subjetiva, mas como aquilo que permite ao aspecto descontínuo da existência vir à tona. O protagonista retorna ao estado de infante – deslocamento temporal – a partir de uma travessia em direção a uma outra língua, em busca da qual também se desloca indo novamente para Budapeste – deslocamento espacial.

A “infância” é definida por Giorgio Agamben (2005) como uma experiência seminal para a constituição da história, que não se restringe a uma etapa cronológica determinada na vida humana. Associável a um espaço-tempo específico da existência, o que a caracterizaria seria sua configuração enquanto uma experiência, que ele denomina de *experimentum linguae*. A cisão entre língua e discurso, própria à experiência infante, metaforiza-se também, na narrativa de Chico, na relação entre significado e significante, exposta ainda no primeiro capítulo, quando José Costa exprime seu sentimento de perda ante a pura materialidade do húngaro, pois é incapaz não só de compreender, mas até mesmo de reconhecer os signos linguísticos:

E agora meus ombros se retesavam não pelo que eu via, mas no afã de captar ao menos uma palavra. Palavra? Sem a mínima noção do aspecto, da estrutura, do corpo mesmo das palavras, eu não tinha como saber onde cada palavra começava ou até onde ia. Era impossível destacar uma palavra da outra, seria como pretender cortar um rio a faca. Aos meus ouvidos o húngaro poderia ser mesmo uma língua sem emendas, não constituída de palavras, mas que se desse a conhecer por inteiro. [...] A notícia do avião já pouco me importava, o mistério do avião era ofuscado

pelo mistério do idioma que dava a notícia. Vinha eu escutando aqueles sons amalgamados, quando de repente detectei a palavra clandestina, Lufthansa. Sim, Lufthansa, com certeza o locutor a deixara escapar, a palavra alemã infiltrada na parede de palavras húngaras, a brecha que me permitiria destrinchar todo o vocabulário. [...] Aí entrou na tela uma moça de xale vermelho e coque negro, ameaçou falar espanhol, zapeei no susto. Caí num canal em inglês, mais um, outro, um canal alemão, um italiano, e de volta à entrevista com a dançarina andaluza. Cortei o som, me fixei nas legendas, e observando em letras pela primeira vez palavras húngaras, tive a impressão de ver seus esqueletos: ö az álom elótti talajon táncol (Chico Buarque: 2003, 8-9).

Na narrativa de *Budapeste*, esse húngaro sem emendas remete-nos à pura língua referida por Benjamin como uma espécie de matriz primeira à qual todas as línguas e, conseqüentemente, todas as traduções estariam referidas:

Depois da queda, que, ao tornar a língua mediada, lançou a base para sua pluralidade, não era preciso mais que um passo para se chegar à confusão entre as línguas. Como os homens haviam ferido a pureza do nome, bastava apenas o distanciamento daquela contemplação das coisas, através da qual sua linguagem adentra o homem para roubar aos homens a base comum do espírito linguístico já abalado. Os signos necessariamente se confundem, lá onde as coisas se complicam (Benjamin: 2013, 69).

A alusão aos “esqueletos” das palavras ratifica o aspecto articulado-escrevível da linguagem humana e indicia a experiência

de ingressar na linguagem, à qual o narrador será submetido por Kriska, quando volta pela segunda vez à Hungria, mas em que deve permanecer, mantendo-se como infante.¹ Nesse primeiro momento, o narrador vai do som à sua ausência voluntária e a ele retorna. Mas o que retorna é apenas ruído, sem sentido, pois embora o narrador declare ser capaz de “recitar em uníssono com o locutor a notícia do avião, uns bons vinte segundos de húngaro”, pouco tempo depois conclui: “fui buscar minhas palavras húngaras na cabeça e só encontrei Lufthansa. Ainda tentei me concentrar, olhei para o chão, andei de lá para cá, e nada” (Chico Buarque: 2003, 9). Após esse contato inicial com a língua magiar, Costa vai embora de Budapeste e o capítulo inicial parece ser relegado a um *status* de prólogo, também confirmado pelo seu aspecto concentrado, em cotejo com os que lhe seguem.

Essa tentativa de fala corresponde a um balbuciar. É interessante observar que a criança, quando entra nesse estágio (do balbucio) de aquisição da linguagem, é capaz de formar os fonemas de todas as línguas, como observa Agamben (2005). Na narrativa, Costa, ao emitir tais palavras, assim como seu filho, este duplamente infante, se aproximam desse estágio inicial. O filho de José Costa é uma criança de cinco anos que parece apresentar um tipo de afasia, pois fala pouquíssimas palavras, o que o preocupa. O fato, revelado por sua mulher, de que, apesar de pouco falar, a criança reproduz os fonemas que Costa passara a falar durante o sono após

1 Agamben (2005) assinala que o que se concebe como distinção definitiva entre a língua humana e a língua animal é o seu caráter articulado (*phoné énarthros*). Mas diz ainda que o fato de ser passível e possível de ser escrito (*phoné engrámmatos*) é o que constitui tal caráter, trazendo para a pauta a questão do signo em sua dupla configuração (significante + significado).

a estada em Budapeste faz retornar a estupefação que lhe causara a língua húngara:

E pela madrugada ele pegou a mania de balbuciar coisas sem nexos, inventava uns sons irritantes [...] ele está só te imitando. Imitando o quê? Imitando você que deu para falar dormindo. Eu? Você. Eu? Você. Desde quando? Desde que chegou dessa viagem. Pronto. Descobri naquele instante que em meus sonhos eu falava húngaro. A passagem por Budapeste se dissipara no meu cérebro. Quando a recordava, era como um rápido acidente, um fotograma que trepidasse na fita da memória. [...] E hoje aquela Budapeste estaria morta e sepultada, não fosse o menino levá-la do meu sonho (Chico Buarque: 2003, 31).

Assim como a constituição da subjetividade, do ponto de vista psicanalítico, só se dá a partir do ingresso na linguagem, o sentimento de nacionalidade, de pertencer a um lugar tem na língua pátria, talvez mais do que no espaço, a sua base. Capazes de reproduzir os fonemas de todas as línguas, o narrador e seu filho não têm língua alguma; não pertencem a nenhum lugar.

Deliberadamente, José Costa adquire passagens para si e sua esposa, Vanda, sabendo que esta não o acompanharia: “Ignorava que para Budapeste, no fundo, penso que não a convidaria, se não estivesse seguro de que voaria só” (Chico Buarque: 2003, 43). A certeza de que a mulher não o acompanharia representa a garantia de romper o contato com a língua materna, que posteriormente lhe é imposto por Kriska no aprendizado do húngaro.

Inicialmente, a ida do narrador para Budapeste parece transitória, pois, apesar de ter adquirido uma passagem em aberto, após

os primeiros dias resolve marcar a data de retorno. Aparentemente o que o impede é o fato de confundir-se com o horário, depois de dormir por muitas horas, procurando a agência de viagens quando esta já se encontra fechada. É então que conhece Kriska em uma livraria e começa a ter aulas de húngaro.

Sua primeira aula se dá em movimento, seguindo a húngara pelas ruas de Budapeste, após ouvi-la declarar que a “língua magiar não se aprende nos livros” (Chico Buarque: 2003, 59). Durante a “aula”, embora lhe sejam apresentados “signos” dotados de significação, José Costa não penetra no nível da linguagem. O mesmo ocorre quando começa formalmente a ter lições do idioma com a húngara. Por isso sua figura se aproxima da infância e é vista pelo filho de Kriska, também criança, com humor:

Divertia-se, Pisti, ao ver um homem grande olhando figuras em álbuns coloridos, um homem gago aprendendo a falar guarda-chuva, gaiola, orelha, bicicleta. Kêrekport, kêrekpart, kerékpár, mil vezes Kriska me fazia repetir cada palavra, sílaba a sílaba, porém meu empenho em imitá-la resultava quando muito num linguajar feminino, não húngaro (Chico Buarque: 2003, 63).

O aprendizado tradicional da nova língua mantém a indeterminação: o narrador, como ele mesmo revela, não penetra na linguagem: “eu tinha autocrítica; nos primeiros dias estive mesmo persuadido de que, além de voltar a fumar, nada assimilaria de suas lições” (ibidem), mantendo-se no nível do *experimentum linguae* proposto por Agamben. É interessante notar, entretanto, que o método adotado pela húngara se aproxima do ato de nomear no mito da criação. Conforme destaca Benjamin, Deus outorga ao

homem o ato de nomear e, antes do pecado original, da expulsão do paraíso e do surgimento das diversas línguas, essa língua nomeadora aproximava-se da relação divina imediata criação/palavra.

Embora aos poucos o narrador envolva-se com a moça, sua real motivação para permanecer na cidade parece ser a língua magiar: “sem ela [Kriska] eu evitava me aventurar na cidade; receava perder, no vozerio da cidade, o fio de um idioma que vislumbrava apenas pela sua voz” (Chico Buarque: 2003, 64). Por essa razão, obedece também à sua determinação: “Para ajustar o ouvido ao novo idioma, era preciso renegar todos os outros” (ibidem).

Esse processo de ingresso na linguagem sofrerá uma ruptura: assim como viera para a cidade atraído pelo húngaro, é ao desobedecer a recomendação, ligar “meio sem querer” (Chico Buarque: 2003, 71) para casa, ouvir e falar a língua portuguesa, que decide abandonar Kriska e retornar ao Brasil. Assim como deixara o Rio, retira-se de Budapeste.

De volta à cidade, José Costa é aparentemente impedido de permanecer no país pelo fato inesperado de que o livro “autobiográfico” intitulado *O ginógrafo*, que criara para um alemão radicado no Brasil, havia se transformado em campeão de vendas. Tal fato instaura uma ruptura na ordem aparente que o narrador implantara em sua vida, levando-o a requisitar a autoria, ainda que no universo familiar. Ele revela a Vanda ser o autor do livro e, ao fazê-lo, parece incapaz de continuar sua atividade, de retomar a vida de autor anônimo. Deve, então, partir. Retira-se novamente para Budapeste, metaforizando nesse movimento o próprio movimento da tradução, assinalado por Benjamin:

A tradução transplanta, portanto, o original para um âmbito
– ironicamente – mais definitivo da língua, mais definitivo ao

menos na medida em que o original não poderá mais ser transferido dali para parte alguma por nenhuma outra tradução; poderá somente ir sendo elevado para dentro dele, começando sempre de novo e em outras partes (Benjamin *apud* Branco: 2008, 74).

Ao retornar a Budapeste, Kriska, magoada, embora o aceite em sua casa, o relega a um espaço restrito: a despensa. Esta, aos poucos, se transforma. Costa adquire uma máquina de escrever, traz as fitas gravadas no Clube das Belas-Letras, onde se empregara, e no antigo depósito trabalha transcrevendo-as. Após fazê-lo, deixa o texto para a correção de Kriska. Se as primeiras aulas da húngara adotaram um estilo tradicional, é somente no silêncio do seu quarto-despensa, quebrado apenas pelas fitas que transcreve, que José Costa parece transformar-se em Zsoze Kósta.

A volta do narrador a Budapeste revela que o ingresso na linguagem não se dera quando de sua primeira estada na cidade. Quando Kriska lhe dissera que a língua magiar não se aprendia nos livros, o que a personagem indiciara é que o aprendizado da língua só se daria pela experiência. O narrador parece então finalmente penetrar na língua magiar, ao escutar as falas dos literatos na academia, que grava e transforma em escrita, corrigida em silêncio por Kriska.

Essa travessia em direção ao húngaro, entretanto, será sempre paradoxal. Embora aparentemente tenha cruzado o hiato da infância, a experiência que inicialmente se dá no processo de aprendizado do húngaro deslizará então para o processo de escrita, que o narrador busca empreender na nova língua. O agora Zsoze Kósta fará trajetória semelhante à de José Costa: escreverá como se fosse outrem na nova língua, buscando copiar o estilo de autores húngaros.

É o que faz com o poeta Kocsis Ferenc, cuja inspiração parece ter se esgotado e não consegue mais escrever. Kósta escreve o longo poema “Tercetos secretos” e o dá ao poeta húngaro. Publicada, a obra se torna estrondoso sucesso na Hungria, assim como ocorrera com *O ginógrafo* no Brasil. A atitude do narrador-protagonista de adotar a cópia indica a aceitação de que, se há uma origem, essa é a linguagem, em contínua alteração, perspectivando-se também a própria noção de originalidade, como assinala Barthes ao tratar da tarefa do escritor, afirmando que

esses eternos copistas, ao mesmo tempo sublimes e cômicos, e cujo profundo ridículo designa precisamente a verdade da escrita, o escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original; o seu único poder é o de misturar as escritas, de as contrariar umas às outras, de modo a nunca se apoiar numa delas; se quisesse exprimir-se, pelo menos deveria saber que “a coisa” interior que tem a pretensão de “traduzir” não passa de um dicionário totalmente composto, cujas palavras só podem explicar-se através de outras palavras... (1987, 52).

A cópia, a imitação, que no episódio da terceirização dos serviços de José Costa indicara a possibilidade de reprodução infinita,²

2 Em *Budapeste*, a tematização da autoria vinculada à constituição da subjetividade e da alteridade, já revelada na atividade profissional do narrador-protagonista, desdobra-se de forma mais explícita nos episódios da terceirização dos serviços, antes exclusivos do narrador, quando seu sócio contrata outros redatores para a agência. Na narrativa, a questão do “ele” associa-se à dupla terceirização do ato da escrita, pois o narrador não só escreve para outros, como passa a ter outros a escreverem em seu lugar, reproduzindo não só seu estilo, mas também sua aparência.

retorna por outro prisma: instalando a diferença, a alteridade no mesmo. Assim, embora Zsoze Kósta seja capaz de ser irrepreensível – “feddhetetlen” (Chico Buarque: 2003, 127), finalmente, ao ler uma de suas transcrições, Kriska lhe diz que a diferença se insinua na manutenção do sotaque:

Foi quando Kriska disse que era muito engraçado meu sotaque. Para algum imigrante, o sotaque pode ser uma desforra, um modo de maltratar a língua que o constrange. Da língua que não estima, ele mastigará as palavras bastantes a seu ofício e ao dia a dia, sempre as mesmas palavras, nem uma a mais. E mesmo essas, haverá de esquecer no fim da vida, para voltar ao vocabulário da infância. Assim como se esquece o nome de pessoas próximas, quando a memória começa a perder água, como uma piscina se esvazia aos poucos, como se esquece o dia de ontem e se retêm as lembranças mais profundas. Mas para quem adotou uma nova língua, como a uma mãe que se selecionasse, para quem procurou e amou todas as suas palavras, a persistência de um sotaque era um castigo injusto (Chico Buarque: 2003, 128).

Posteriormente, a impossibilidade de elidir completamente a diferença se explicita quando mais uma vez Kriska, leitora, classifica de exótica a poesia que escrevera, causando indignação a José Costa/Zsoze Kósta:

Pois bem, Kósta, há quem aprecie o exótico, disse Kriska. Exótico? Como exótico? É que o poema não parece húngaro, Kósta. O que dizes? Parece que não é húngaro o poema, Kósta. Não me ofenderam tanto as palavras, quanto a cândida maneira com que Kriska

as pronunciou. E disse mais: é como se fosse escrito com acento estrangeiro. Esta sentença ela emitiu quase a cantar, e foi o que me fez perder a cabeça (Chico Buarque: 2003, 141).

A manutenção da estrangeiridade, entretanto, desvela a verdadeira condição de José Costa: ainda infante. Apesar de todos os esforços para aprender o húngaro, o *experimentum linguae* se mantém. O processo de ingressar na língua magiar estará sempre em aberto. Por essa razão, desliza do aparente domínio da língua à busca da escrita ficcional nessa língua e, finalmente, da escrita poética. Todos esses estágios apontam para um infinito reinício do ingressar na linguagem, que se aproxima da tarefa a ser empreendida pelo tradutor benjaminiano:

A tradução é a passagem de uma língua para outra por uma série contínua de metamorfoses. Séries contínuas de metamorfoses, e não regiões abstratas de igualdade e de similitude, é isso que a tradução percorre.

Traduzir a linguagem das coisas para a linguagem do homem não consiste apenas em traduzir o que é mudo para o que é sonoro, mas em traduzir aquilo que não tem nome em nome. Trata-se, portanto, da tradução de uma língua imperfeita para uma língua mais perfeita, e ela não pode deixar de acrescentar algo, o conhecimento (Benjamin: 2013, 64).

A recusa em admitir-se eternamente infante leva o narrador a reagir de maneira agressiva e discutir com Kriska. Costa novamente abandona a casa e, ao procurar abrigo, hospeda-se em um hotel onde estava acontecendo o encontro anual de escritores

anônimos. A narrativa retorna, assim, ao seu início. Nesse encontro, o narrador se depara com o “Sr.....”, membro influente do Clube de Belas-Letras e também *ghost-writer*, o que o narrador só descobre no encontro. Mais uma vez, a relação paradoxal entre autoria e reconhecimento é trazida à pauta. Kósta, além de manifestar-se “ansioso por agarrar aquele microfone” (Chico Buarque: 2003, 144), regozija-se em declamar o poema que escrevera em húngaro:

Preferi humilhá-lo com a poesia, arte que ele ignorava, e que o faria sofrer muito mais por não saber onde lhe doía. Eu declamava os versos lentamente, havia palavras que eu quase soletrava, pelo prazer de vê-lo remexer na cadeira. Eu fazia longas pausas, silêncios que só um poeta se permite, e ele baixava o rosto, olhava para os lados, para seus montes de livros, chegou a juntar seus livros no colo, fez menção de se retirar. [...] Era para o Sr..... que eu me exibia... (Chico Buarque: 2003, 145).

O Sr..... fica tão irritado que o delata como clandestino, e Costa é expulso da Hungria. No Brasil, Zsoze Kósta experimentará o mesmo sentimento de José Costa ao entrar em Budapeste, ao deparar-se com o húngaro. Estrangeiro na Hungria, estrangeiro no Brasil. Sua própria língua é transformada em língua estrangeira, em outra língua:

Ali, por uns segundos tive a sensação de haver desembarcado em país de língua desconhecida, o que para mim era sempre uma sensação boa, era como se a vida fosse partir do zero. Logo reconheci as palavras brasileiras, mas ainda assim era quase um idioma novo que eu ouvia, não por uma ou outra gíria mais recente, corruptelas,

confusões gramaticais. O que me prendia a atenção era mesmo uma nova sonoridade, havia um metabolismo na língua falada que talvez somente ouvidos desacostumados percebessem. Como uma música diferente que um viajante, depois de prolongada ausência, ao subitamente abrir a porta de um quarto pudesse surpreender. E dentro da loja de sucos eu fazia a mais extensa das minhas viagens, pois havia anos e anos de distância entre a minha língua, como a recordava, e aquela que agora ouvia, entre afито e embevecido (Chico Buarque: 2003, 155).

A fala de José Costa/Zsoze Kósta, em que afinidade e diferença se mesclam, está em consonância com as proposições de Benjamin sobre o que fundamenta a relação entre as línguas e torna possível a atividade da tradução:

Na verdade, porém, numa tradução, a afinidade entre as línguas demonstra-se muito mais profunda e definida do que na semelhança superficial e vaga entre duas obras poéticas. Para compreender a autêntica relação entre original e tradução, deve-se realizar uma reflexão, cujo propósito é absolutamente análogo ao dos argumentos por meio dos quais a crítica epistemológica precisa comprovar a impossibilidade de uma teoria da imitação. Se em tal caso demonstra-se não ser possível haver objetividade (nem mesmo a pretensão a ela) no processo do conhecimento, caso ele consista apenas de imitações do real, em nosso caso, pode-se comprovar não ser possível existir uma tradução, caso ela, em sua essência última, ambicione alcançar alguma semelhança com o original. Pois na continuação de sua vida (que não mereceria tal nome, se não se constituísse em transformação

e renovação de tudo aquilo que vive), o original se modifica (Benjamin *apud* Branco: 2008, 70).

O desfecho da história reinscreve no texto a questão da autoria, pois é o próprio narrador que tem *sua história* contada por outro. Não só a autoria, mas as próprias fronteiras entre real e ficcional e entre os gêneros narrativos são postas em xeque. Escrevendo exatamente em nome de outros, seja em sua língua materna, seja na língua húngara, a tarefa que José Costa/Zsoze Kósta outorga a si mesmo aproxima-se da tarefa do tradutor proposta por Benjamin: uma infinita travessia.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”. In: _____. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2013.
- BRANCO, Lucia Castello (org.). *A tarefa do tradutor de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.
- CHICO BUARQUE. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- LAGES, Susana Kampff. “A tarefa do tradutor’ e o seu duplo: a teoria da linguagem de Walter Benjamin”. *Cadernos de Tradução*. Florianópolis: UFSC, v. 3, 1998, pp. 63-88.
- RICOEUR, Paul. *Essays on biblical interpretation*. Tradução de David Pellauer. Filadélfia: Fortress, 1980.

“Duvido que alguém ainda se lembre de alguma coisa dos anos 70”: a memória da ditadura em *A mancha*, de Luis Fernando Verissimo

Vinicius Ribeiro de Andrade*

A ditadura militar instalada no Brasil com o golpe de 1964 perdurou por mais de vinte anos e não deixou marcas apenas na história do país. Tampouco se limitou a frustrar, no início da década de 60, expectativas que concentravam

a maior animação: no quadro do governo populista de Jango Goulart, era grande a efervescência. Tudo parecia aberto à mudança, o novo estava no ar, o ímpeto vital dos jovens iluminava de futuro o momento e com ele se confundia (Galvão: 1994, 185).

O regime atravessou também a consciência do escritor, que à época vivia o dilema de ter que se posicionar como cidadão e autor. Ivan Angelo propõe, em sua “teoria da literatura induzida”, que

o escritor é um ser bifronte: ele é autor e é público. O cidadão que ele é – que lê jornais, toma café na esquina, compra carne e anda de ônibus – observa, sente, reage ao que está acontecendo, e na metade dele que é leitor do livro que será escrito começa a exigir: alguém precisa escrever um livro sobre isso (1994, 69).

* Graduando em Letras na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

A ditadura condicionou o que seria escrito praticando severa repressão através do AI-5 de 1968 e promovendo a autocensura do próprio escritor e/ou cidadão, autolimitação que apenas poupava os agentes do regime da execução da censura institucional. Os intelectuais que combatiam a repressão buscaram estratégias que driblassem o controle e a manipulação do Estado. O plano estético não passou isento por esse mesmo fenômeno. Segundo Tânia Pellegrini,

não é de surpreender que se detectem, nos anos 70, as amarras da situação política estendendo-se até a literatura, tolhendo, impedindo, cerceando, ou melhor, não incentivando a inovação e a experimentação linguística, porque a premência era outra: resistir, documentando. A divulgação de “conteúdos” tornara-se uma questão de prioridade tática em relação às preocupações com a linguagem (1996, 21).

Não há dúvidas sobre o impacto do regime na vida e na produção literária do período. Ficavam evidentes as esferas de atuação da truculência ditatorial, cuja censura se estendia desde a limitação da percepção e da experimentação do sujeito, o cidadão, até uma tentativa de castração da comunicação artística. Através do processo de modernização conservadora imposto ao país pela ditadura, foi possível

fustigar, com suas ondas de mudanças, as ramagens mais viçosas da produção cultural – além de devastar a paisagem tradicional da literatura, que foi então obrigada a enfrentar, como ponto avançado desse tipo de modernização, o vendaval provocado pela expansão e consolidação da Indústria Cultural (Franco: 1998, 25).

Na literatura, o espaço da dor gerada pela atuação da ditadura no país é acessado através da memória. Se muitas vezes esse espaço não pode ser moldado pelo regime, é quase sempre silenciado pelos mecanismos remanescentes dele. Nos anos 70, “alérgica ou testemunhal, memorialista ou jornalística, essa literatura parece dar vazão a uma premência de ocupar certo vácuo criado pela censura, proibindo a circulação de notícias e informações” (Pellegrini: 1996, 24). Após os anos 80, com o distanciamento e certo apagamento das mazelas do período, a memória, principalmente a individual, numa relação proposta por Jaime Ginzburg em *Escritas da tortura* (2010) entre memória, linguagem e trauma, passa a ser utilizada não mais como testemunho da crueldade, do que não podia ser dito sem que se esbarrasse no aparelho do Estado, mas como recurso para se “dizer o indizível”. O indizível aqui está ligado diretamente à experiência individual, ou seja, na maioria das vezes, à tortura imposta a qualquer um que militasse ou tivesse ideias contrárias às do regime. É a partir dessa experiência individual que se pode estabelecer uma relação, seja ela alérgica ou de extensão de sentido, com o coletivo e com o que ele tem a dizer sobre um passado calado na boca de muitos.

Neste contexto se insere *A mancha*, de Luis Fernando Verissimo. A obra é um dos quatro volumes de bolso lançados pela Companhia das Letras em 2004 sob o título de *Vozes do golpe* e marca os quarenta anos de instauração da ditadura. A narrativa relata a história de Rogério, homem de meia-idade, ex-prisioneiro do regime militar. O personagem, que vive de adquirir imóveis abandonados para reformá-los e vendê-los, avista uma mancha no carpete de um imóvel que pretende comprar e reconhece a sala em que havia sido torturado anos antes. Depois de adquirir o prédio, o personagem

não sabe o que fazer com o edifício nem com as recordações que guarda. O texto discute a dupla necessidade de quem viveu na carne a violência do regime autoritário: Rogério se divide entre lembrar os acontecimentos extremos que marcaram aquele período e abandonar o passado para não inviabilizar a vida presente.

Ginzburg identifica um paradoxo na realidade contemporânea brasileira. Ao mesmo tempo que as discussões relacionadas aos direitos humanos são ampliadas e o movimento de crescente força em defesa dos excluídos desponta, convivem nos debates sociais e políticos discursos e ideias em favor do retorno de regimes autoritários. Versando especialmente sobre a situação no âmbito universitário, o crítico aponta um alcance alarmante desses discursos entre os jovens, dado este que vai contra toda a história de resistência à ditadura e demonstra a banalização do sofrimento como “acerto de contas” entre desavenças ideológicas, muitas vezes embutidas em discussões sobre o futuro do país. Todas essas questões são atenuadas pela predominância de outros discursos (o televisivo, por exemplo) que silenciam fatos importantes em favor da ideologia de uma elite dominante. O autor salienta que,

em meio ao debate, um jovem culto universitário tomou o microfone para dizer que o fato de hoje a Constituição Brasileira considerar o racismo um crime é uma limitação da liberdade de expressão, e que se surgisse no Brasil um partido político assumido como racista ou nazista deveríamos respeitá-lo como a qualquer outro. Enquanto isso, notícias vindas da Colômbia, país vizinho vivendo hoje em tensão política extrema, vêm esparsas e raras, em meio aos enormes espaços na mídia dedicados a times de futebol e à vida privada de apresentadoras de televisão. A

dificuldade de escrever sobre a tortura no Brasil está em saber que entre os jovens que ocupam hoje classes universitárias não há nem mesmo o consenso ético de que a tortura deva ser eliminada. Muitos não têm interesse na tomada de posicionamento. Muitos cultivam um descaso que, em perspectiva histórica, é potencialmente capaz de reforçar a desumanização. [...] As universidades conseguem conviver lado a lado com campos de concentração (Ginzburg: 2010, 135).

A partir da discussão sobre memória e da proposição de Márcio Seligmann-Silva (2000), também identificada por Antonio Candido (2004) e Karl Erik Schøllhammer (2000), de que a formação da nossa sociedade advém de uma sucessão histórica de violência institucionalizada abandonando os paradigmas positivistas e progressistas embutidos no processo histórico ocidental, propomos uma análise do conto *A mancha* sob a ótica de uma memória individual (tortura) que aos poucos vence o silêncio imposto em diversos níveis pela ditadura e suas estruturas remanescentes. A memória individual pode – e deve – ser transferida para uma memória coletiva, porque é através da memória e principalmente através do silêncio que se pode realizar uma leitura das diversas vozes silenciadas pelo regime.

O acesso à memória, de certa forma um testemunho do sofrido, é alcançado através de uma narrativa que não necessariamente envolve o autor ou qualquer tipo de reminiscência autobiográfica além da caracterização do próprio personagem. Regina Dalcastagnè sintetiza muito bem o papel da representação na construção/manutenção da memória, dedicando-se especialmente ao estudo do romance e versando sobre o regime militar brasileiro. Para a estudiosa,

em 21 anos de ditadura foram tantos os mortos, os torturados e os humilhados que faltaria espaço onde refugiar toda a sua dor. A memória, terreno tão propício, é demasiadamente instável para semelhantes horrores. Talvez por isso os homens tenham inventado a arte. Picasso abrigou o grito de pavor de uma cidade espanhola em sua *Guernica*, os anos se passaram, mas o grito continua lá, ecoando diante de nossos olhos. No Brasil, foram os escritores que entalharam esse espaço acolhedor. É nos romances que vamos reencontrar, com maior intensidade, o desespero daqueles que foram massacrados por acreditarem que podiam fazer alguma coisa pela história do país (1996, 15).

Neste trabalho, sugiro uma discussão da obra escolhida levando em conta fatores como a memória individual e coletiva da ditadura, a banalização dos ideários e práticas de esquerda e direita – identificada acima no excerto de Ginzburg quando aborda a tortura, prática da direita ultraconservadora atuante no regime militar – e a distopia quanto aos projetos de resistência à ditadura, fator que no conto resultará numa convivência de paz velada entre torturadores e torturados, mistura de impunidade e silêncio.

A memória ressurgue aos poucos¹

“– Anos 70, meu filho. Quem é que se lembra dos anos 70? Eu não lembro mais nada” (Verissimo: 2004, 23). Essa é a advertência

1 No tocante às questões da memória, sigo basicamente o percurso realizado por Teresa Cristina da Costa Neves (2011).

que Rogério recebe de uma senhora, vizinha do prédio onde ele havia reconhecido a mancha. A advertência é repetida inúmeras vezes dentro do conto, seja de forma direta, como o caso da senhora e de Miro, seja indireta, através de sua mulher, sogro e cunhado. Afinal, quem é que ainda se lembra dos anos 70? O que há para lembrar-se?

A narrativa é conduzida por um narrador heterodiegético, afastamento que possibilita certa imparcialidade e objetividade, mas em alguns momentos o foco narrativo é deslocado para contemplar observações, percepções e reflexões do personagem principal em primeira pessoa. Os dilemas enfrentados pelo protagonista são acentuados pela alternância dos discursos direto e indireto livre, construindo aos poucos um tecido propício para que as memórias fragmentadas ganhem espaço na narrativa. Estruturalmente há pouca inovação, ficando talvez como certa novidade as frases curtas e períodos “acelerados”, além da falta de capítulos e do encadeamento de cenas e espaços não lineares, traços talvez remanescentes da crônica, gênero que Luis Fernando Verissimo pratica há muito e com muita propriedade.

O pós-exilado Rogério, de comportamento agitado, é obcecado por sua “profissão”. O personagem compra prédios em ruínas para revendê-los ou demoli-los a fim de negociar os terrenos. Essa nova causa, que assumira após retornar do exílio, será responsável por fazê-lo enriquecer e funcionará como trampolim que o levará à defrontação com o horror vivenciado no passado e a impunidade mesclada com indiferença no presente. Durante mais uma de suas visitas a essas propriedades abandonadas, Rogério se depara com a sala onde fora torturado. O narrador conduz o personagem e o leitor por uma exploração visual daquele espaço, enquanto o gradual reconhecimento de Rogério é acompanhado e compartilhado pelo

leitor. O espaço é descrito por meio não apenas de suas características físicas, mas também das impressões do personagem, fruto do deslocamento do foco narrativo:

Rogério virou-se e viu a mancha no chão. Um mapa da Austrália, mais escuro do que o resto do carpete. Em seguida, sem pensar, mas pressentindo com alguma parte das suas vísceras o que veria, olhou para a parede à sua esquerda, perto do teto. Lá estava ele. O perfil do Don Quixote. As paredes estavam cheias de estrias, em algumas partes o reboco tinha caído, como que arrancado a dentadas, mas o perfil do Don Quixote – o nariz adunco, a barba pontuda, até o gogó – continuava lá, inconfundível, desenhado em sépia sobre o fundo branco pela umidade (Verissimo: 2004, 13-4).

Cada detalhe daquele ambiente agora vazio se faz acompanhar por fragmentos de memória e pela subjetividade do protagonista através de suas impressões (a mancha no formato do mapa da Austrália, a figura do Dom Quixote na parede etc.). O tom de irrealidade e descrença é “a primeira coisa que ele notara antes, numa outra sala, numa outra vida” (Verissimo: 2004, 13). Segundo Seligmann-Silva, esse tom de irrealidade exprime uma das características daqueles que passam pelo trauma que em nosso caso é a tortura, porque “para o sobrevivente sempre restará este estranhamento do mundo advindo do fato de ele ter morado como que ‘do outro lado’ do campo simbólico” (2010, 69).

No conto, a memória será acessada através de *flashbacks* que permeiam a linearidade narrativa. A alternância temporal estimula o leitor a articular passado e presente, de modo a alcançar uma percepção crítica da História do Brasil, necessária para arti-

cular os significados alegóricos e simbólicos contidos nos discursos das personagens e na obra com um todo.

Conforme o passado de Rogério é revelado ao leitor, o enredo entrelaça esse passado através das ações do protagonista ao presente da narrativa. No percurso de rememoração e compreensão do passado, Rogério toma consciência de que fora vítima de um grupo clandestino de tortura. Formado por agentes do Exército e da polícia, o grupo era financiado por empresários que muitas vezes não executavam apenas atividades burocráticas e de patrocínio, mas partiam para as vias de fato da tortura. Rogério descobre que entre esses empresários estiveram o ex-sócio de seu sogro e Cerqueira, empresário aposentado e vizinho de seu cunhado. Essa aproximação familiar faz com o neto de Cerqueira se torne amigo da única filha de Rogério. Através de revelações e entendimentos do passado, o protagonista compreende que, se interpretar o presente, poderá colocar em risco as circunstâncias atuais de sua vida.

As lacunas deixadas pelo que é incomunicável no relato são supridas pelo comportamento do personagem. Rogério torna-se aficionado pelo trabalho por ter descoberto o local onde fora torturado. É estabelecida uma tensão entre esquecimento e lembrança que o embaraça nos procedimentos mais simples de sua rotina. Em dado momento, por exemplo, esquece de buscar a filha na escola, o que gera uma discussão com Alice, sua esposa:

- Você não pode continuar desse jeito, Rogério. Só pensando no trabalho. E sempre essa agitação. Essa tensão. Você sabe que dorme com os dentes trincados? Sabe?
- Deixa eu contar o que aconteceu hoje.
- Eu não quero ouvir. Vou tomar meu banho (Verissimo: 2004, 16).

O silêncio e o esquecimento

Para além das dificuldades encontradas em verbalizar angústias e memórias desenterrando recordações dos que viveram um período do qual não podem ou não querem se lembrar, Rogério é coagido pelas personagens que o cercam. É incentivado a esquecer o passado e interromper seus esforços para identificar os envolvidos na tortura que sofreu. Sob o pretexto de que o passado já ficou para trás, como se o tempo fosse capaz de curar as feridas de um trauma individual – e aqui coletivo –, Alice insiste: “– Mas já passou, Rô. Passou do prazo. Como um enlatado. Ficou tóxico. Hoje só vai nos envenenar. E pra quê? Por quê? Só porque você acha que é o seu sangue naquele carpete?” (Verissimo: 2004, 62).

O processo de coação se desenvolve em diversos níveis na narrativa. No nível das relações familiares/domésticas, podemos identificar Alice, que a todo o momento se esforça para impor o esquecimento a Rogério. Há também seu cunhado, que do mesmo modo executa uma coação, porém se utilizando de paródia e ridicularização: “O cunhado, Léo, que era dos que conheciam a sua vida, gostava de provocar Rogério. Instruía o filho de cinco anos: – Diz pro tio Rogério o que você é. / E o menino, enfatizando as sílabas: – Re-a-ci-o-ná-ri-o” (Verissimo: 2004, 11).

No nível das relações de negócio/trabalho, isso acontece através da imagem do prédio. Após comprar o prédio que abriga a sala onde acredita ter sido torturado, Rogério vive um momento de hesitação sobre o destino a ser dado ao local. Se por um lado essa hesitação é fruto de um esforço para dar sentido ao horror do passado que insiste em se fazer presente na memória e na concretude do presente (o prédio), por outro a coação surge por parte de

seus empregados e até mesmo de personagens que também foram torturados no período ditatorial. Isso acontece num trecho em que Afonso, mestre de obras de Rogério, e Rubinho, companheiro do protagonista nos tempos da tortura, discutem o destino do prédio à revelia do patrão:

– O que é, seu Afonso?

– Doutor, não dá pra fazer nada que preste com esta monstruosidade. Vamos derrubar?

Rubinho respondeu por Rogério: – Vamos.

– Calma, seu Afonso – disse Rogério. – Calma.

– Acho uma grande ideia, seu Afonso – disse Rubinho. – Põe tudo abaixo. É a única coisa a fazer com monstruosidades. Pôr abaixo, esquecer e começar tudo de novo. Sem vestígios do passado (Verissimo: 2004, 49-50).

A coação dentro do conto remete a um exercício de dominação, prestando-se a normatizar as relações individuais, coletivas e privadas, utilizando o silêncio/segredo/esquecimento como arma para resguardar essas relações de uma revelação capaz de ameaçar a ordem assente. Além disso, a ausência de interlocutores, seja pelo silêncio ou pela recusa, aumenta ainda mais o caráter angustiante do indizível sobre a experiência da tortura, porque “a tortura cria uma memória doente, impossível de ser esquecida, mas também interdita à fala” (Teles: 2010, 7). Quanto às relações dos que sobreviveram aos desmandos impostos pela ditadura, tem-se Rubinho como expoente principal:

– O que você quer? – perguntou Rubinho. – Tenho que ir embora. Um relações públicas depressivo não serve pra nada.

- Eu queria que você visse a sala. Rubinho livrou seu braço da mão de Rogério.
- Para quê? Pelos velhos tempos? O que você quer fazer? Quer que aquilo signifique alguma coisa? Não significou nada. Só significou que nos pegaram e nos quebraram (Verissimo: 2004, 32-3).

Pode-se dizer que o conto contempla os dois tipos de silêncio identificados por Teles no período que sucede à ditadura. O silêncio dos que passaram e sobreviveram à repressão, calados pela incapacidade de enunciar o indizível do horror e pela escassez de um espaço comum onde seria possível acolher esse relato, a narrativa dessa memória; e o silêncio de uma parcela da sociedade brasileira que não dá ouvidos e nega o diálogo sobre o assunto como tentativa de negar uma responsabilidade coletiva. Vale dizer que esses são traços da realidade político-social brasileira ficcionalizados no conto. Em outras palavras, é o que acontece quando “o *externo* (no caso o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*” (Candido: 2011, 14).

Uma convivência entre esquivas de esquerda e socos de direita

A memória castrada por mecanismos sociais de silenciamento não consegue promover uma reflexão, seja individual, seja coletiva. No conto, ela se limita a mostrar seus fragmentos, entrelaçar o passado ao presente, enquanto o leitor acompanha e desenvolve por si o senso crítico cabível ao enredo, talvez um dos méritos desse conto. Por mais que as personagens que cercam Rogério

sejam incapazes de compreender a importância do relato, o leitor tem uma visão privilegiada, refletindo a todo o momento sobre o que está lendo. O descaso com que os personagens tratam certos posicionamentos ideológicos, principalmente os ligados à esquerda e à direita, é um dos artifícios que fomentam essa reflexão.

Podemos identificar algumas personagens pertencentes aos polos da esquerda e da direita. No primeiro, temos Rogério, que na época do regime atuava na resistência, “incluindo o envolvimento em política, a prisão e o exílio” (Verissimo: 2004, 38), e Rubinho (que não era seu nome, mas sim seu pseudônimo nos tempos da resistência, sendo seu nome verdadeiro Alcides Sunhoz Filho), que teve participação ativa em planos de ação contra o regime. Sua filiação ideológica é exposta com certa comicidade: “– Sabe qual foi a única coisa que eu consegui avisar para o meu irmão quando me prenderam? ‘Esconde o Lukács!’. A casa estava cheia de indícios e até planos de ação do grupo, mas eu só me lembrei dos meus livros” (Verissimo: 2004, 49). No segundo polo, temos Cerqueira como representante maior. O círculo familiar da esposa de Rogério é uma extensão desse polo, mas Cerqueira é como um porta-voz do ideário da direita conservadora:

Cerqueira tinha um olhar de águia e uma cara esculpida em pedra, e depois do almoço, numa roda formada por espreguiçadeiras sobre o relvado, declarou para quem ainda estava acordado que não tinha escrúpulo de se declarar um direitista. Era de direita e se orgulhava disso. Marchara pelo Brasil em 64 e marcharia de novo pelos mesmos ideais. E mais. Achava que a história ainda faria justiça à revolução e ao regime militar, que tinham livrado o Brasil do comunismo e da anarquia e modernizado o país (Verissimo: 2004, 39).

Segundo Dalcastagnè, Cerqueira “é um homem impune, e sempre que lembra disso ele sorri. Sorri diante do nosso esquecimento, sorri diante da perplexidade daqueles poucos que ainda se recordam, que ainda sofrem. Sorri por todos os sorrisos que roubou” (1996, 15). Mas, apesar da gravidade do que diz o personagem, o assunto é tratado como “bobagem” até mesmo por Rogério:

o cunhado levantou a cabeça, procurou por Rogério por cima da borda da sua espreguiçadeira com um olhar malicioso e perguntou:
– Você concorda com isso, Rogério?
– Depois de um churrasco destes, concordo com qualquer coisa (Verissimo: 2004, 40).

A conversa continua nos termos acima. Cerqueira está mergulhado numa impunidade aparentemente tão consistente que se sente motivado a admitir sua participação no regime e até dar pareceres como pessoa autorizada:

Rogério: – Ouvi dizer que os empresários tinham um fundo para ajudar na repressão. Um fundo que financiava ações clandestinas.
– Nós ajudamos a reprimir a subversão. Não vou negar. Ajudamos mesmo. Nos engajamos na luta contra o comunismo, e fizemos muito bem. Um dia ainda vão nos agradecer.
Do fundo da sua espreguiçadeira, Rogério não viu quem disse: – Mas os esquerdinhas estão de volta...
Podia ser o pai da Alice.
– O comunismo é como resfriado – disse Cerqueira. – Enquanto não inventarem uma vacina...
Cerqueira tinha senso de humor, afinal. Continuou: – Eles podem voltar, mas nós também ainda estamos aqui!
E ergueu o braço dramaticamente, como se empunhasse uma ban-

deira. Rogério ouviu risadas e aplausos de dentro de mais uma espreguiçadeira. Cerqueira tinha fâs no condomínio.

– Mas hoje eles é que estão por cima, seu Cerqueira.

– É o que eles pensam!

E o cunhado contou que Cerqueira ia propor a instalação de um alarme no pórtico de entrada do condomínio para disparar toda vez que se aproximasse um esquerdista, mas que ele vetara a ideia por questões familiares. Mais risadas das espreguiçadeiras (Verissimo: 2004, 41-2).

Apesar da gravidade histórica dos acontecidos, tudo termina em piada ao final. O afastamento no tempo e a falta de punição aos agentes e apoiadores do regime sustentam até mesmo o discurso de que se deve agradecer aos promotores do golpe militar. Rogério parece encarar esse jogo como um mecanismo de sobrevivência na sociedade em que vive. Uma sociedade onde, segundo as palavras de Rubinho,

houve uma guerra que a vizinha nem notou. Mal ouviram os gritos. No fim da guerra nenhum território tinha sido conquistado ou cedido e vencidos e vencedores pegaram seus mortos e seus ressentimentos e voltaram para os seus respectivos países, que é o mesmo país! Mais estranho do que guerras que não resolvem nada é essa nossa paz promíscua, vencedores e vencidos convivendo sem nunca saber bem quem é o quê (Verissimo: 2004, 50-1).

O condomínio horizontal, que serve de cenário para esses diálogos, também é ironizado ao ser alcunhado de “o novo comunismo” (Verissimo: 2004, 12). É nesse espaço que ocorre a segregação maior, promovendo aquela “paz promíscua” dita por Rubinho.

Rogério, agora cada vez mais ciente do mundo que o cerca, dirigindo-se à sua filha num misto de testemunho e pensamento, diz que

não era este país, não era esta falsa paz. Eu nem conhecia sua mãe e já pensava em você, e no mundo que eu queria lhe dar, naquele tempo. Você não existia e já era a minha causa. A minha primeira causa. Não consegui. Quebrei a cara. Ou quebraram meu nariz. Em troca te dou este gramado, este sol, este lago, este país e este pai. Todos artificiais, mas o que se vai fazer? A nossa paz em separado. O país verdadeiro fica do lado de fora da cerca, mas os seguranças estão armados e têm ordens para atirar (Verissimo: 2004, 69-70).

A constatação de Rogério aponta o distanciamento dos projetos de luta contra a ditadura e os rumos tomados até o presente da narrativa. É uma constatação da distopia que resultou daquele processo. Uma vida sob disfarces e esquecimentos, uma vida onde há que se ignorar uma parcela de gente para que se possa emular uma pretendida paz.

(In)Concluindo...

Finalizando esta discussão, levamos em conta a consideração feita por Dalcastagnè de que

aparecem a voz da mãe, da polícia, do diplomata, do guerrilheiro. Cada uma delas múltipla também. Expondo incertezas ou impondo verdades, confabulam entre si e com o outro. E é justamente a partir do diálogo que essas vozes se expandem, através-

sam as fronteiras do universo ficcional e vão questionar o tempo em que se inscrevem, a sociedade a que pertencem, o homem que representam em seu drama coletivo, em suas pequenas misérias cotidianas (1996, 18).

A *mancha* pode se configurar como uma alegoria do Brasil maculado pelo golpe militar. As máculas, ainda que dissimuladas por um pacto silencioso, moldam nossas condições de vida, nossa identidade. O conto ainda expõe a força capitalista em dominar subjetividades ditando ações e pensamentos. A supremacia capitalista e a lógica econômica rechaçam a memória de uma ação política que poderia ser, de fato, uma mudança de paradigma. Também retoma as práticas truculentas do passado ditatorial reformuladas e rearticuladas em favor dos interesses das elites, reiterando um descompromisso em relação aos debates e às desigualdades. O campo de ação da luta ideológica na obra é ridicularizado e limitado a uma partida de tênis: “Eu vou te pegar, pensou Rogério. Vou aprender tênis, vou treinar com sofreguidão e vou te arrasar, velho filho-da-puta” (Verissimo: 2004, 70). Essa é a luta que Rogério pretende travar contra Cerqueira.

Lembrando a revelação feita sem querer pela mãe de Rogério – o tio Bia era o Alcebíades que os torturadores tanto procuravam quando interrogavam Rogério –, *A mancha* é uma tentativa de

expressão de uma grande e irremediável dor. Dando voz aos vencidos, eles acolhem também as suas feridas, seus gemidos, sua derrota. Emaranhado na tessitura ficcional, o sofrimento não é diminuído em seu horror, nem tampouco dissolvido no senso comum. Das suas páginas não surgem mártires, nem

heróis, mas pessoas comuns – um possível vizinho, uma amiga de infância, um parente distante. Eles estão ali, quase ao nosso alcance, vivendo seus dramas cotidianos, pequenos conflitos alimentados pela arbitrariedade de um regime que institucionalizou a violência (Dalcastagnè: 1996, 137).

O texto termina e resta a insuportável sensação de que ainda mantemos nosso passado incômodo preso a mudas lembranças individuais, tornando-as socialmente inaudíveis e insignificantes. A obra nos faz refletir sobre nosso atual despreparo para converter o convívio com uma face cruel da história brasileira em justiça, superação e revisão de nossos valores individuais e coletivos.

Referências

- ANGELO, Ivan. “Nós, que amávamos tanto a literatura”. In: SOSNOWSKI, Saúl & SCHWARTZ, Jorge (orgs.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Edusp, 1994.
- CANDIDO, Antonio. “Censura-violência”. In: _____. *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- _____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora UnB, 1996.
- FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: A festa*. São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. “As falas, os silêncios (Literatura e imediações: 1964-1988)”. In: SOSNOWSKI, Saúl & SCHWARTZ, Jorge (orgs.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Edusp, 1994.
- GINZBURG, Jaime. *Escritas da tortura*. 2010. Disponível em <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16200306#>>. Acesso em 19 nov. 2013.
- NEVES, Teresa Cristina da Costa. *Trauma e narrativa: vozes silenciadas da tortura num conto de Verissimo*. In: Congresso Internacional da ABRALIC, XII, 2011, Curitiba. Disponível em <<http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0626-1.pdf>>. Acesso em 16 out. 2013.

- PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos: EdUFSCar, 1996.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. “Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira”. In: HERSCHMANN, Michel; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder; RONDELLI, Elisabeth & SCHØLLHAMMER, Karl Erik (orgs.). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “A história como trauma”. In: NESTROVSKI, Arthur & SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, pp. 73-99.
- _____. *Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes*. 2010. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf>>. Acesso em 16 nov. 2013.
- TELES, Edson. *Políticas do silêncio: a memória no Brasil pós-ditadura*. Disponível em <<http://lasa.international.pitt.edu/members/congresspapers/lasa2009/files/TelesEdson.pdf>>. Acesso em 19 nov. 2013.
- VERISSIMO, Luis Fernando. *A mancha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ENTREVISTAS

CONVERSAS DO *CAMPUS*
COM A CIDADE

HANS ULRICH GUMBRECHT

**“Logo haverá mais romancistas
em atividade que leitores de romance”**

Hans Ulrich Gumbrecht – o Sepp – frequenta assiduamente o Brasil há quase quatro décadas. Fluente em português, tem dado cursos, feito conferências e participado de congressos na PUC-Rio, UERJ, UFMG, UFOP, UFRGS, Universidade de Fortaleza, USP e várias outras instituições de ensino superior.

Seus escritos estão quase todos publicados em nosso território, onde se somam à sua intensa participação nos debates em curso no âmbito dos estudos literários para fazer circular amplamente suas ideias. Mostra da repercussão de seu pensamento em nosso meio foi o seminário internacional *As belas formas da melancolia – historiografia, materialidade e presença na obra de Hans Ulrich Gumbrecht*, realizado em 2010 na Fundação Casa de Rui Barbosa. Durante o evento, catorze conferencistas de diferentes nacionalidades passaram em revista sua obra.

Nela, percebe-se nitidamente a deferência de Sepp pelos colegas e estudantes de pós-graduação brasileiros – muitos dos quais, a seu convite, fizeram doutorado, recém-doutorado ou pós-doutorado na Universidade de Stanford. Em *Produção de presença* (2004), por exemplo, alguns chegam a ser citados como companheiros de jornada intelectual. Já em livros como o monumental *Em 1926: vivendo no limite do tempo* (1997), aparecem flashes de um Brasil autêntico e diferenciado, como só um brasilianista que ama as gentes e as letras dos trópicos conseguiria enxergar.

Essa relação próxima, duradoura e fiel se soma ao fato de Sepp ter nascido na Alemanha e se radicado nos Estados Unidos para lhe facultar uma visão privilegiada de nossa literatura. Uma das grandes provas desse apreço se encontra em seu último livro (*Depois de 1945 – latência como origem do presente*, 2012), no qual coloca Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto em pé de igualdade com os mais importantes autores ocidentais do século XX. O mesmo se pode dizer do lisonjeiro ensaio sobre Machado de Assis que publicou na Alemanha em 2013.

Acadêmico extremamente bem resolvido, apaixonado pelas pesquisas que empreende e muito dedicado aos alunos, Sepp abraça de tal forma a vida universitária que mora com a família numa casa situada no *campus*, ambiente que não parece lhe impor qualquer trava, ao contrário, estimula-o a pensar e agir com grande liberdade. Foi com esse espírito que em fevereiro de 2014 respondeu às perguntas formuladas por **Dau Bastos**, então fazendo pós-doutorado sob sua supervisão.

Sepp começa a conversa com o elogio do sistema universitário brasileiro, para lastimar a resistência do meio acadêmico da Europa e dos Estados Unidos a prestar a merecida atenção à nossa produção teórica, ficcional e poética. Em seguida, refaz o histórico de emergência da Estética da Recepção, da qual aponta, inclusive, dados sobre a convivência, nem sempre fácil, entre os criadores. Por fim, com sua capacidade de conciliar uma atenção propriamente erudita ao passado e uma curiosidade de criança pelo que está apenas surgindo, prenuncia um tempo em que a propalada morte do autor finalmente revelará sua face mais profícua: uma popularização tal da escrita que haverá mais escritores que leitores de romance.

Em 1977, você passou sua primeira temporada no Rio de Janeiro como professor visitante e, desde então, tem ido com bastante regularidade ao Brasil, cuja realidade conhece bem. Às suas visitas a instituições de diferentes estados correspondem citações frequentes de nosso país em seus livros. Durante este ano que venho passando aqui, na Universidade de Stanford, constato que você também fala dos trópicos com frequência em aulas, palestras e debates. Ao longo destas quase quatro décadas de brasilianismo, que mudanças você destacaria no meio universitário em nosso país?

Minha primeira visita acadêmica, em 1977, teve como objetivo dar um curso na PUC do Rio. Acho que os organizadores queriam o Hans Robert Jauss, mas, como ele não aceitaria pelo fato de o Brasil estar em regime de ditadura militar, me convidaram. Ao chegar lá, me deparei com uma grande faixa, dependurada na fachada da universidade, em que se lia: “Aula do professor Hans Ulrich Gumbrecht” e, ao lado, em letra muito maior, “Ex-aluno do professor Jauss”. Encontrei um grupo muito forte de quase vinte pessoas, entre as quais Luiz Costa Lima, claro, mas também Silviano Santiago e outras que, então em fase de estudo, depois se tornaram muito conhecidas, como Flora Süssekind, Italo Moriconi e Roberto Ventura. Nos reuníamos durante quatro horas diárias, seis dias por semana – pois nos encontrávamos também no sábado –, o que rendeu um seminário bastante concentrado. Minha missão era tratar da tradição fenomenológica alemã – Edmund Husserl etc. –, o que, graças à competência e à qualidade dos participantes do seminário, foi muito bem-sucedida. Agora, a impressão que me ficou dessas cinco semanas passadas no Rio é de que o Brasil vivia um grande isolamento e

precisava importar da Europa conteúdos que ainda não conhecia. Lembro, além disso, de pessoas de outras instituições dizerem que somente universidades como a PUC – privada, católica – podiam convidar professores estrangeiros.

Diferente dessa situação de 37 anos atrás, hoje encontro alunos e professores bem preparados em qualquer lugar aonde vou no Brasil, seja Ouro Preto, Porto Alegre, Rio ou São Paulo. Em 2012, por exemplo, fui a um congresso de comunicação na Universidade de Fortaleza, onde não conhecia ninguém e, mais uma vez, vi pessoas bem preparadas.

Eu compararia o sistema universitário brasileiro – cujas universidades boas são sobretudo públicas e as particulares com a qualidade da PUC são exceção – com o da Alemanha: universidades de ponta como a USP, a UFRJ e a PUC-Rio não devem nada às melhores alemãs. E olhe que a Alemanha tem uma grande tradição acadêmica. No Brasil, você não tem nenhuma universidade posicionada entre as melhores do mundo, nem instituições como Harvard ou Stanford, mas, ao mesmo tempo, diferentemente dos Estados Unidos, não encontra universidades públicas completamente incompetentes ou, pelo menos, nunca vi nenhuma. Em vez da realidade com que me deparei na década de setenta, hoje o Brasil tem um sistema universitário sólido, bem estabelecido, que funciona, com pessoas fortes em todos os estados. Portanto, se nunca fui ao Brasil de profeta, há muito tempo não me sinto levando uma informação ou um saber que ainda não exista lá.

Minhas idas ao Brasil são tão importantes intelectualmente para mim quanto minhas visitas aos países europeus com sistemas universitários bem conceituados, como a Alemanha, a Suíça e a Inglaterra. Comparado com as universidades de cidades francesas como

Bordeaux ou Marselha, por exemplo, o Brasil é muito melhor. Além de ser incomparavelmente melhor que Espanha e Portugal. Mesmo a Itália: tem Agamben, mas, do ponto de vista institucional, a universidade italiana costuma ser muito fraca.

Claro, em todas as latitudes há professores universitários que não sabem nada, e o Brasil não é exceção. Mas em todas as instituições de ensino superior que frequentei no Brasil encontrei pessoas lidas, informadas, de ponta – o que, para mim, indica uma grande mudança. Daí não ter sentido a ideia, desposada por colegas do dito Primeiro Mundo e também por muitos colegas brasileiros, de que o sistema universitário brasileiro ainda é terceiro-mundista: há muito deixou de sê-lo.

Em que medida a mudança que você verifica em nosso meio acadêmico foi notada no exterior?

Olha, só posso falar da visão dos Estados Unidos a partir de 1989, quando passei a morar aqui: minha impressão é de que não mudou quase nada nesse olhar. O mesmo posso dizer da Alemanha e, na verdade, da Europa em geral. Por exemplo: o Instituto Goethe e o DAAD (Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico) vivem mandando germanistas, muitas vezes muito medíocres, para fazer missão no Brasil, no entanto eu não conseguiria convencer um intelectual interessante como Martin Seel – que trabalha sobre a autonomia estética – a ir ao Brasil discutir Schiller ou Kant, por exemplo. Ele até aceitou um convite, mas em um contexto muito específico: como é um grande torcedor do Bayern de Munique, topou ir comigo falar sobre a estética do futebol em várias universidades do Brasil, que

hoje em dia já não é tão importante no futebol, mas, de toda forma, tem aquele passado glorioso. Quanto a mim, sei que, somente no Rio, há não apenas o Luiz, mas várias outras pessoas ao redor dele, especializadas em Kant, Schiller e muitos outros autores europeus. Sem falar nos colegas mais jovens de outras universidades, como a UFRJ, que em 2012 me convidou para dar duas aulas sobre *A origem da obra de arte* em um seminário durante o qual travamos discussões tão difíceis, no bom sentido, que mudei minha leitura desse ensaio central do Heidegger. Esse é o tipo de experiência a que já estou acostumado e que explica por que procuro ir regularmente a diferentes universidades brasileiras. Para mim, as visitas ao Brasil têm sido de uma produtividade intelectual constante e clara.

Em seu último livro, Depois de 1945, você analisa textos de uma série de autores de diferentes nacionalidades, entre os quais os brasileiros João Cabral de Melo Neto (que se lançou poeta em 1944) e Guimarães Rosa (que estreou na prosa experimental em 1946). Como país que não participou tão ativamente da Segunda Guerra Mundial quanto nações como a Alemanha, a França e os Estados Unidos, o Brasil desempenha um papel importante em sua argumentação de que certos sentimentos do pós-guerra se difundiram amplamente. Pediria que falasse um pouco sobre a presença desses dois autores de que tanto nos orgulhamos em seu livro e também sobre o comentário, tecido em uma resenha publicada na Alemanha, de que Cabral e Guimarães aparecem em seu texto não porque tenham importância literária, e sim porque o ajudam a parecer politicamente correto. A seu ver, o evidente preconceito desse resenhista indicaria que até hoje o Velho Mundo nos acha incapazes de produzir literatura de qualidade?

De fato, num texto muito positivo, dizendo que o livro era o melhor já escrito sobre cultura europeia nos anos 50, início dos anos 60, um resenhista afirmou que eu, por uma conexão política tipicamente norte-americana, infelizmente havia incluído dois brasileiros que não fazem sentido nesse contexto. Acontece que dediquei uma página inteira a explicar que o livro não é sobre o pós-guerra europeu, e sim sobre os meados do século XX, quando, a meu ver, passou a predominar, em todo o planeta, o que chamo de “latência”. Para comprovar minha hipótese, extrapolo as fronteiras alemãs e recorro a autores da Espanha e também do Brasil (nações que quase não participaram do conflito).

Poucos professores alemães teriam problema em dizer abertamente, não diante de brasileiros, mas em alguma conversa ou aula no *campus*, que a literatura brasileira não está à altura da literatura alemã – que, na verdade, atravessa um momento excepcionalmente fraco. Muitos acham que no Brasil não existem textos literários realmente bons. O preconceito é ainda maior quando se trata do pensamento. Como a literatura é mais facilmente associável ao exotismo, é possível que muitos alemães – e, de resto, muitos estrangeiros do hemisfério norte – que não conheçam nenhum nome da literatura de países considerados exóticos até cogitem de existir algum autor interessante em nações como o Brasil, a Índia ou o Senegal; agora, que exista um filósofo interessante, decididamente não. Nesse sentido, as reações europeia e norte-americana são muito semelhantes.

Agora, para fazer uma nuance, eu diria que nos Estados Unidos é difícil imaginar um resenhista, um colega do meio acadêmico, afirmando isso na imprensa, como aconteceu na Alemanha. Nos

Estados Unidos há muito mais contato cotidiano com outras culturas – sobretudo em uma universidade como Stanford – do que na Alemanha. Curiosamente, na Alemanha de hoje um negro é mais exótico do que costumava ser quando eu tinha dez anos, porque vivíamos sob ocupação americana, então na rua, na escola, em todo lugar havia muitos afro-americanos. Em meu primeiro ano de curso elementar, por exemplo, a turma era de 54 alunos, dos quais exatamente 27 eram mulatos, filhos de alemãs com afro-americanos.

Alguns meses atrás, você publicou na Alemanha um ensaio que tem como figura central Machado de Assis, cuja importância é tão grande para nós, brasileiros, que jamais nos contentaremos com a minguada recepção que sua obra mereceu até hoje no exterior. O que nos contaria de sua relação com o autor de Memórias póstumas de Brás Cubas?

Para começar com uma afirmação forte, em meu cânon literário privado ninguém está acima de Machado de Assis. Harold Bloom o colocou entre os cem maiores autores de todos os tempos e fala muito bem dele, mas, como gosta de provocar, até em sua lista dos cem maiores incluiu cinco mais importantes, então Machado de Assis estaria talvez entre os primeiros vinte e cinco. Isso já é muito bom, claro. Mas, para mim, não há autor de que goste mais. Além da complexidade, seu texto é extremamente trabalhado e bem escrito. Sua ficção me proporciona um prazer incomparável. Não saberia dizer quantas vezes li *Memorial de Aires*, meu favorito. Gosto desse romance como um todo e também em seus diferentes parágrafos. Como conheço bem o Rio, adoro ver suas ruas e bairros pelas lentes de Machado, no século XIX e início do XX. Portanto, se

eu tivesse escrito aquele livro de Harold Bloom, Machado estaria entre os cinco maiores, incondicionalmente.

Como admirador confesso de Guimarães Rosa, o que diria do fato de o escritor brasileiro do século XX que mais admiramos não ter integrado o boom latino-americano? Caso o autor mineiro não houvesse radicalizado no sentido da experimentação, teria conseguido uma recepção melhor?

Minha relação com Guimarães é semelhante à que tenho com Joyce e com o autor francês do século XX que mais aprecio: Céline. Os três chegam ao máximo de jogo com a dificuldade de leitura. Fiquei exausto depois de ler trinta páginas de *Ulisses* e o mesmo me acontece ao ler Céline ou Guimarães. Acontece que quando Guimarães apareceu na literatura mundial, a complexificação formal já tinha se desenvolvido a ponto de o romance ficar ilegível, como “*nouveau nouveau roman*”. A literatura brasileira não se atrasou, mas o momento de chegada de Guimarães no exterior já não era muito propício à recepção de seu texto. O fato de o boom latino-americano acontecer em uma literatura não tão complicada no tocante à forma foi quase um alívio.

À época, eu estava dando meus primeiros passos como professor de literatura e voltado para coisas mais leves que aqueles escritos superintelectuais e hiperexperimentais, então, quando saiu a edição alemã de *Cem anos de solidão*, em 1971, vivi uma situação muito curiosa: dei um exemplar de presente ao Jauss – com quem então tinha uma relação boa –, ele leu e me agradeceu bastante, dizendo que finalmente aparecia um romance legível e que o tinha achado muito bom. Entretanto, no dia seguinte falou que havia repensado,

relevo várias passagens e chegado à conclusão de que, na verdade, tratava-se de uma literatura trivial. Ou seja: era um alívio encontrar um romance não tão complicado, não tão *nouveau roman*, mas, como o texto não se apresentava em uma forma muito complexa, não podia ser bom. Mas a verdade é que as pessoas já não tinham vontade de ler textos tão complexos, porque os associavam ao ponto final colocado na França pelo *nouveau nouveau roman*. Naquele momento, ler Guimarães levava a dizer: “Isto de novo? Mas é tão complexo quanto Joyce!”

Os experimentos de Guimarães visam produzir uma determinada relação com a realidade. Meu fascínio e minha admiração pelo que ele escreveu tem muito a ver com o que chamo de “presentificação”. Nunca estive no sertão, mas, graças a Guimarães, tenho a impressão de conhecer bem a região. Provavelmente me surpreenderia com o que encontraria, mas, por ler Guimarães, creio saber o que está lá. Imagino o Guimarães como um cara que quis presentificar o sertão e, para tanto, pensou muito a experimentação, desenvolveu processos e inventou técnicas. O mesmo se pode dizer de Machado: toda aquela ironia é muito complexa, muito difícil de descrever, talvez até desenvolvida como reflexão filosófica, mas, no fim das contas, está em *Memorial de Aires* para me dar o bairro do Cosme Velho das últimas décadas do século XIX de uma forma diferente, como se eu estivesse lá, falando com alguns de seus habitantes.

Sua inquietude intelectual o leva a focar tópicos geralmente negligenciados por serem vistos como menores ou evitados devido ao desconforto decorrente de sua abordagem. É o que encontramos em livros como Em 1926: vivendo no limite do tempo (1997) e Elogio da beleza atlé-

tica (2005), o primeiro dedicado a um ano aparentemente desprovido de simbolismo e o segundo devotado a um conteúdo considerado pouco acadêmico. À heterodoxia temática você associa uma verdadeira entrega ao jogo com a forma, como se constata, por exemplo, no fato de Em 1926 se constituir de fragmentos passíveis de serem lidos em qualquer ordem e Depois de 1945 mesclar teorização e autobiografia. Como você é visto no que concerne à sua escrita?

Devo ser um dos poucos “críticos profissionais”, como se fala na Alemanha, que nunca teve vontade nem ambição de produzir literatura. Escrevi vários poemas quando estava no ensino médio, mas minha profissionalização está desconectada da escrita de ficção e poesia. Então acho meio louco que hoje em dia as pessoas me percebam, sobretudo na Alemanha, como um autor quase literário. Por exemplo: *Depois de 1945* apareceu na tradução alemã como literatura e não como livro de pesquisa, e assim foi tratado nas resenhas. Mas jamais tive vontade de fazer daquele livro uma autobiografia. Em algumas partes, falo em primeira pessoa por achar que, assim, alcanço um resultado melhor no tratamento do problema quase filosófico que perpassa o livro. Optei pela primeira pessoa porque, como se diz, o livro é testemunha do tempo: é como se tivesse entrevistado uma pessoa que viveu aquilo bastante conscientemente. Aliás, se eu tivesse vinte, trinta anos a menos, provavelmente teria entrevistado algumas pessoas. Da mesma maneira, a distribuição alternada do conteúdo em sete capítulos não se deve a qualquer tentativa de dar uma forma linda ao livro, e sim porque aproximar capítulos filosóficos e intensa presentificação histórica me pareceu a melhor maneira de abordar o assunto.

Particularmente, achei o uso da primeira pessoa do singular uma solução excelente, cujo rendimento salta aos olhos em várias passagens. É o caso, por exemplo, da descrição do momento em que você experimenta pela primeira vez orgulho de ser alemão, logo seguido de um atentado que estilhaça completamente o sentimento inédito. Como você assume o desconforto de ter nascido na Alemanha pouco depois da Segunda Grande Guerra, a primeira pessoa não tem nada de narcisista e, na verdade, lhe confere autoridade para tratar do assunto, ao mesmo tempo que lhe possibilita trazer para o livro toda uma geração.

Tento usar a primeira pessoa sobriamente, para registrar, por exemplo, minha lembrança de um ex-ministro do Hitler paciente de meu pai. Ora, se alguém diz que aquele ministro não foi tão horrível assim, tanto faz, porque me limito a falar do impacto de sua imagem em uma criança alemã no final dos anos 50 e ponto. A primeira pessoa me livra de incorrer em erros que absolutamente não posso cometer.

Em “O futuro dos estudos literários?”, publicado originalmente em 1995, você fala do fascínio experimentado pela maioria dos alunos de literatura nos Estados Unidos em “conhecer melhor, descrever e tornar parte de nossa experiência ativa as culturas e literaturas mantidas em segundo plano sob a tradicional hegemonia de valores e paradigmas eurocêntricos” (p. 170). E atualmente, o que diria da relação dos estudantes e professores americanos com a produção literária dos países periféricos e emergentes?

Em 95 eu já estava muito integrado aos Estados Unidos, afinal havia escolhido viver aqui, na Califórnia. No entanto, atualmente posso

ver que, mesmo fazendo plenamente parte de Stanford, trouxe coisas da Alemanha que permanecem, como um ligeiro sotaque quando falo em inglês e uma experiência intelectual que não é inteiramente a mesma de meus colegas nativos de língua inglesa. Eu, por exemplo, sou muito melhor dando aulas na pós-graduação do que na graduação, pois, mesmo sabendo muito bem o que é um *undergraduate student*, nunca fui um. Hoje, percebo também que a maioria dos colegas e estudantes infelizmente estão voltados quase exclusivamente para o cânon europeu e norte-americano. Acho que sou um dos poucos a incluir, na lista de autores a que me dedico – composta basicamente de europeus –, vários brasileiros e sul-americanos e até um ou dois africanos. E faço isso por real interesse, não para me sentir politicamente correto.

Sua relação com o tempo se pauta por um trânsito desenvolvido pelas três partes em que costumamos dividi-lo, conforme atestam seus recuos à Antiguidade clássica, sua atenção à Idade Média, seus mergulhos em oceanos ficcionais modernos como o de Balzac e sua abertura à discussão acerca das materialidades da comunicação, que renderam o tema de colóquios organizados em 1988 na Iugoslávia e em 1995 no Brasil, definidas, conforme lemos em Produção de presença, como “todos os fenômenos e condições que contribuem para a produção de sentido, sem serem, eles mesmos, sentido” (2010, 28). Na página seguinte desse mesmo livro, você afirma que uma das pesquisas a marcarem o ambiente intelectual em que o tema das materialidades da comunicação havia surgido era aquela, desenvolvida com êxito por Friedrich Kittler, concernente à “questão do modo como as inovações tecnológicas e sua aplicação na invenção de novos meios de comunicação haviam iniciado

os movimentos intelectuais” (p. 29). Pois bem: em todo o mundo, os ficcionistas contemporâneos convivem de diferentes maneiras com os produtos da imaginação veiculados pela televisão e o cinema. Alguns os imitam de tal maneira que publicam scripts à guisa de romances. Outros tentam desesperadamente a diferença, mediante a busca do que outrora se chamava de literariedade. E há ainda aqueles que encaram as narrativas televisivas e cinematográficas como mais uma matéria-prima a ser canibalizada. Como você vê esse fenômeno nos países a que vai com mais regularidade?

É interessante porque a pergunta que fiz no último texto de meu blog para o *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, na Alemanha, foi justamente: “O que é a literatura hoje?” Acho que a gente pode se perguntar se o romance, até a literatura, chegou ao fim ou se a gente se encontra numa construção social de temporalidade em que a transformação contínua, linear, já não acontece. Acho que a gente vive muito mais numa dimensão de simultaneidade. Muitas coisas emergem, não necessariamente desaparecem, mas não ocupam um lugar cronologicamente linear – como ocorria no romance realista, por exemplo. Em 1947, no momento em que Sartre publicou *Que é a literatura?*, havia o livro e, basicamente, o teatro e o cinema. Já no atual contexto midiático, de intensa dispersão de comunicação, você tem uma infinidade de opções, passa mais tempo do que nunca lendo e escrevendo na tela do computador, ao mesmo tempo que está constantemente exposto às imagens. Mesmo nas profissões antigamente chamadas de proletárias, como aquelas da linha de montagem automotiva, por exemplo, é preciso saber ler e escrever, para tomar notas. Se você vai a um bar ou restaurante, frequentemente

encontra televisores com esporte, música e assim por diante. Na internet, recebe e posta imagens, lê e escreve. Em última análise, comunica, comunica, comunica.

Nesse contexto de “comunicação total”, aquilo que tradicionalmente se chama de “literatura” ocupa um lugar bem diferente. No contato com o meio quase arqueológico do livro, você experimenta o prazer da leitura, ao mesmo tempo que faz um esforço de que nem sempre se dá conta. Ao se debruçar sobre os textos de Balzac, por exemplo, vai evocando todo aquele universo ficcional criado pelo autor francês e, mais as páginas passam, mais se concentra, mais sua atenção se aproxima da exclusividade. Ao ler um romance, você está sozinho com um texto que, hoje, configura uma grande exceção, ocupa um lugar diferente, o que o torna mais precioso, no sentido de valioso, raro e particular. A literatura conforme vista por Wolfgang Iser, Luiz Costa Lima – enquanto fruto da imaginação do autor que se articula de maneira incompleta num texto que, por sua vez, estimula a imaginação do leitor à atividade de suplementação de sentido – a torna, devido à sua própria forma, de mais difícil recepção e capaz de suscitar imagens de uma concretude inaudita na mente do receptor. Por exemplo: tenho a impressão de conhecer muito bem o rosto, o tom de voz e outras características do Aires, de Machado. Mesmo que eu não consiga descrever o personagem, o tenho como algo muito concreto e vivo. Essa concretude e essa vivacidade têm um valor completamente diferente no contexto atual de dispersão comunicativa.

Seu nome aparece ao lado dos de Hans Robert Jauss, Karlheinz Stierle e Wolfgang Iser quando se fala da Estética da Recepção. Ao travar contato

com os textos de vocês, fiquei fascinado de defenderem democracia no polo da leitura e exigência no tocante à produção. Se não se importa, pediria que fizesse um rápido histórico do surgimento e propagação dessa iniciativa eminentemente alemã.

Jauss nasceu em 1921, portanto fez parte da geração que participou da Segunda Guerra Mundial. Muito inteligente, integrou um pequeno grupo que continuava vendo a filosofia como centro das ciências humanas, o que significa que o professor de literatura precisaria ter uma competência filosófica. Como aluno de Hans-Georg Gadamer, absorveu a hermenêutica, para a qual existe uma pluralidade de interpretações, que podem ser melhores ou piores, mas, sobretudo se você leva em conta o contexto histórico, nenhuma pode ser tomada como a correta. A geração de Jauss institucionalizou filosoficamente a pluralidade de interpretações.

No início dos anos sessenta – portanto, pouco mais de quinze anos depois do fim da guerra –, a Alemanha vivia um milagre econômico e se mostrava mais rica que a Inglaterra e a França, além de incomparavelmente mais rica que a União Soviética. Com um governo não de direita, mas conservador, tendo à frente um partido democrata-cristão, o país se acreditava em busca de uma nova identidade. Então apareceu, por exemplo, nos Jogos Olímpicos de 1972 como uma nova Alemanha, com arquitetura de vanguarda, muito democrática, aberta não só aos judeus, mas a todo o mundo. Esse sentimento tomou conta de todos e, mesmo que não possa ser visto como única explicação para a emergência da Estética da Recepção, certamente facilitou sua difusão e afirmação como corrente que fomentava a democratização das leituras.

Seu lançamento se deu durante a aula inaugural de Jauss na Universidade de Constança, que era nova, fundada para ser uma instituição de ponta e que se via como uma pequena Harvard do Lago de Constança. Realmente, como os Jogos Olímpicos de 72, tinha a ver com o projeto de uma Alemanha nova, menos autoritária, mais democrática, que sabia levar em conta suas grandes tradições, como a hermenêutica. Aquilo era bem diferente de meus três primeiros anos como universitário, passados na Universidade de Munique, e foi muito importante para mim.

Eu achava ingenuamente que, com a abertura democrática, aquela geração havia aberto mão da autoridade sobre a interpretação. Ainda mais que o Jauss pretendia, por razões biográficas que só viriam a ficar claras mais tarde, que a Estética da Recepção tinha a ver com o Maio de 68 dos estudantes. Acreditando na vocação democrática da Estética da Recepção, certa vez apresentei textos literários para um amplo espectro de leitores – alunos de ensino médio, universitários, donas de casa, operários –, recolhi suas diferentes reações e as organizei na forma de apresentação na universidade. Quando comecei a expor orgulhosamente os resultados de minha pequena investigação, o Jauss reagiu enfurecido e perguntou de onde eu havia tirado a ideia de toda interpretação ser válida. Respondi que não acreditava que todas eram necessariamente boas, mas que achava que a Estética da Recepção supunha a atenção ao maior número possível delas. Na verdade, aquela geração fundadora, e com mérito, da Estética da Recepção rapidamente se mostrou afinada à tendência hegeliana de reconhecer a pluralidade e, ao mesmo tempo, acreditar que em cada momento existe uma interpretação necessária.

A despeito disso, hoje em dia a dimensão da recepção está integrada tanto aos estudos literários acadêmicos quanto à crítica literária dos jornais. A possibilidade de pluralidade de leituras foi de tal maneira incorporada à reflexão sobre a literatura que a Estética da Recepção perdeu completamente sua identidade própria. Acho essa diluição muito positiva, um verdadeiro triunfo, pois significa que, ao longo das décadas que nos separam do momento em que Jauss e Iser lançaram a Estética da Recepção, muitas pessoas – frequentemente sem sequer saber da Escola de Constança – levaram adiante a proposta e acabaram realizando a verdadeira promessa do movimento.

Quer dizer que a própria geração que esteve à frente da Estética da Recepção tratou de fechá-la, para não ferir a autoridade...

Provavelmente. De outra feita, eu, então já professor, apresentei um trabalho que depois renderia um artigo bastante traduzido – “As consequências da Estética da Recepção: um início postergado” –, num colóquio realizado em Bochum, no qual afirmava, entre outras coisas, que “a compreensão do crítico não é categoricamente diferente da compreensão do leitor normal”. Jauss odiou minha apresentação e disse que, se eu publicasse o texto, seria expulso da escola. Respondi que não queria ser da Escola de Constança, nem de nenhuma outra. Então minha hipótese é de que, em realidade, o essencial da Estética da Recepção se difundiu graças à grande transformação por que passou o próprio mundo, inclusive o campo acadêmico.

Ouvindo e lendo suas palavras sobre Jauss, tem-se a impressão de que ele capitaneou a Estética da Recepção apesar de si mesmo.

Por acaso, o Jauss foi aluno de Hans-Georg Gadamer, que só escreveu um livro, mas era um professor de filosofia inacreditavelmente carismático, de uma elegância intelectual e ética muito grande. Isso posso dizer, pois conheci Gadamer bem, pessoalmente. Quase todos os grandes nomes daquela geração alemã, como Reinhart Koselleck e Wolfgang Iser, estudaram com Gadamer. As aulas de Gadamer tiveram um grande impacto também sobre Jauss, que, além disso, soube aproveitar a oportunidade de uma forma que lhe foi muito útil. Basta pensar em seu passado nazista, que fazia tudo para encobrir. Tanto assim que, ao sair da prisão – onde havia permanecido três anos –, namorou e casou com uma moça judia, que não sabia de nada. Só que, antes de sua morte, descobriram a lista dos vinte e cinco oficiais da SS que, por serem os mais fiéis, estavam no bunker em que Adolf Hitler e Eva Braun se suicidaram. Jauss foi importante para mim, mas sinto essa genealogia como uma doença dermatológica.

O Iser se juntou ao Jauss nesse esforço de fechamento da escola?

Não, pois o Iser não se interessava muito por política e, como era filho de uma família endinheirada – o pai tinha uma fábrica de conservas de pescado –, mantinha aquela distância de homem rico, reservado, completamente independente, que se dedica a uma pesquisa mas não precisa de poder. Tinha se especializado em literatura inglesa e mantinha uma relação tão distante com a Alemanha que falava do país como se não fosse o seu. Achava a história alemã

desastrosa, mas não se sentia culpado por ela. Nunca viveu essa coisa difícil, essa luta que arrasto comigo ao longo da vida. Além disso, já se ocupava do ato da leitura, por meio de uma análise fantástica, de cunho filosófico, do hiato de todo ponto do imaginário. Você conheceu o Iser quando ele esteve no Rio, em 1995, não?

Sim, na época daquele colóquio realizado na UERJ eu era mestrando e, desde então, nunca mais parei de lê-lo. Aliás, como sabe, recentemente tive o prazer de prefaciar a segunda edição de O fictício e o imaginário, que contou com uma quarta capa emocionada do Luiz.

O Iser tinha um apreço imenso pelo trabalho do Luiz. Considerava o Luiz um dos maiores teóricos da literatura em atividade. Achava que as duas pessoas do mundo que sabiam falar bem sobre ficção eram ele e o Costa Lima. Na verdade, foi por isso que aceitou ir ao Brasil. Achava o Rio muito calorento, dizia que os táxis eram perigosos, não gostava tanto do Brasil. Mas adorava discutir com o Luiz.

Como se explica que, diferentemente de outras correntes – que usaram o sufixo -ismo no nome e sempre se arvoraram em movimento –, vocês nunca tenham sequer se apresentado como grupo organizado? Teria a proposta algo da refração dadaísta à ideia de arregimentação ou seus principais nomes nutririam tantas diferenças acadêmicas e políticas que nunca viram sentido em se ver como conjunto?

Em alemão, o nome é *Rezeptionsästhetik*, que, como conceito composto, tem muito da sonoridade de “ismo”, mas, de fato, não inclui

o sufixo de estruturalismo, marxismo e assim por diante. Agora, no início, os inventores, sobretudo Jauss, graças ao grupo de pesquisa Poética e Hermenêutica, cultivaram fortemente a ideia de movimento. E, até o momento de sua morte, Jauss queria manter a unidade do movimento. Atualmente, quem permanece um grande defensor da obra de Jauss é o Stierle, que vê sua própria produção como continuação dos trabalhos de nosso ex-professor. Para Stierle, é muito importante ter participado da escola e argumentar que o que está fazendo tem uma relação de continuidade com ela. Gosto do Stierle, vejo importância em muitos de seus ensaios e lastimo que infelizmente vários deles ainda não tenham sido traduzidos. Agora, para mim, é claro: o mais importante da Estética da Recepção se naturalizou e, hoje, já não faz o menor sentido se falar de escola, movimento ou algo semelhante.

Na Faculdade de Letras da UFRJ, mantenho uma oficina de escrita criativa a cujos participantes digo e repito que a ficção não é exclusividade de iluminados e, na verdade, conforme lemos em textos seus e de Wolfgang Iser, não para de ser produzida pelo conjunto dos seres humanos. Eles entendem isso com toda a facilidade, entregam-se à escrita e, ao final do semestre, apresentam contos perfeitamente legíveis. Os mais entusiasmados levam adiante a proposta e acabam publicando livros. Forçando um nexos entre essa experiência localizada e o crescimento impressionante do número de autores em todo o mundo, será que nos aproximamos de um tempo em que a consciência de que todos podemos produzir ficção se soma à ampla difusão das técnicas narrativas para realizar o sonho que se deixa entrever nas reflexões desenvolvidas no âmbito da Estética da Recepção?

Aqui em Stanford, a tendência não é ampliar as ciências humanas, e sim que os alunos escrevam, pintem, toquem um instrumento... Claro, há pessoas que leem poemas ou romances, acham os textos maravilhosos, sentem o impulso da literatura, pensam que podem fazer algo assim e se dedicam profundamente à escrita. Mas nada impede que alguém que nunca tenha lido um romance escreva um. Hoje, ao menos em potencial, o capitalismo pode oferecer uma boa vida a todo mundo, então não para de criar necessidades artificiais. Acho, portanto, que a tendência a pintar, cantar, produzir literatura, enfim, praticar alguma arte, faz parte de uma transformação social generalizada e profunda. A previsão é de que, em algum momento do futuro, bastará que 35% dos humanos trabalhem 8 horas por dia, 5 dias por semana, para conseguirem alimentar a humanidade inteira. Isso quer dizer que a maioria vai ficar sem trabalho, com uma vida mais ou menos boa. Então o problema político será estimular as pessoas a se ocuparem com atividades que tomem bastante tempo, como, por exemplo, escrever um romance (e pouco importa que ninguém o leia). Logo haverá mais romancistas em atividade que leitores de romance. O diletantismo se popularizará. Para fazer, basta gostar. Se você tem instrução, ótimo. Com alguma competência, melhor ainda.

LUCIANA VILLAS-BOAS & LUCIA RIFF

“Só conseguiremos ter uma presença consistente no exterior no momento em que recuperarmos nossa própria relação com a literatura brasileira”

Nas últimas décadas, as novas tecnologias de comunicação e outros fatores igualmente relevantes ampliaram de maneira inédita o intercâmbio internacional. Nas diferentes nações, a exportação de produtos de toda natureza – inclusive culturais – passou a ser buscada com muito mais intensidade. Fecunda desde sua formação e animada pelo aumento considerável no número de autores em atividade, a literatura brasileira se perguntou se finalmente chegara o momento de ser conhecida mundo afora.

As primeiras iniciativas oficiais e particulares em prol desse objetivo já se mostraram valiosas. Evidentemente, como partiram de uma situação quase inercial, ainda não conseguiram mudar substancialmente a recepção da ficção e da poesia nacionais no exterior. Todavia, inauguraram algumas frentes de ação e, sobretudo, renderam reflexões capazes de ajudar a perceber os impasses a serem enfrentados em prol da dilatação do raio de alcance de nossas letras.

Para tratar desse tema, ninguém mais indicado do que o agente literário internacional, que traz obras escritas em outras línguas para nosso território e apresenta livros brasileiros aos editores estrangeiros. É o que fazem com bastante desenvoltura e eficácia as experientes Luciana Villas-Boas e Lucia Riff, cujo trabalho tem contribuído vivamente para o fortalecimento da literatura brasileira, com destaque para a contemporânea.

Luciana iniciou sua carreira na imprensa e, graças ao brilho como jornalista, assumiu, em 1992, a editoria do prestigioso suplemento literário *Ideias*, do *Jornal do Brasil*. Três anos depois, tornou-se editora-executiva da Record, onde desenvolveu um trabalho tão marcante que, a partir de certo momento, pareceu encarnar a própria alma da editora. Além de os livros se mostrarem muito bem cuidados, os ficcionistas e poetas da casa se diziam bastante satisfeitos com o tratamento recebido.

Foi justamente o interesse em concentrar sua energia nas obras e nos autores que levou Luciana a trocar o cotidiano na maior editora brasileira pela aventura de criar sua própria agência. Assim, é com um conhecimento enriquecido pela assunção de diferentes pontos de vista que analisa amorosa e realisticamente a situação de nossa literatura dentro e fora do país, para apontar desde motivos de esperança até dados preocupantes.

Comenta, por exemplo, que a venda de livros em nosso território cresceu, mas, paradoxalmente, o interesse do brasileiro pela literatura nacional despencou. A seu ver, a única possibilidade de mudar tal quadro é o governo finalmente priorizar a educação e, por essa via, criar mais leitores capazes de absorver escritos ficcionais e poéticos de qualidade. Uma vez apreciada na justa medida em solo pátrio, nossa literatura ampliará as chances de receber a devida atenção além de nossas fronteiras.

Lucia também passou vários anos trabalhando em editora, antes de inaugurar sua própria agência, no início da década de 1990. Sua coragem salta aos olhos quando pensamos que a época era de governo completamente desmoralizado, inflação galopante e descaso absoluto das autoridades por áreas como cultura e educação. A despeito de tantos empecilhos, nossa entrevistada con-

solidou o negócio e se firmou como uma das principais agentes literárias de nosso país.

A explicação para isso se encontra na admirável gentileza, na grande competência e, sobretudo, numa entrega ao ofício que faz de sua casa uma extensão de seus escritórios. Porém, suas menções à sobrecarga de trabalho nem de longe ofuscam seu carinho pelos autores que representa, tampouco seu fascínio pelo papel que desempenha – sobre o qual discorre com propriedade e franqueza.

Prestes a comemorar um quarto de século de atuação, pode perfeitamente mostrar como a popularização do computador e seus correlatos facilitou a escrita, democratizou a publicação e colocou todo mundo virtualmente em contato. Resta o desafio de convencer certos editores estrangeiros a atualizarem o olhar lançado para nossa literatura, na qual a própria interconexão entre os seres humanos fez o exotismo dar lugar ao cosmopolitismo.

Com a apresentação acima, esperamos ter deixado clara a importância da entrevista que Lucia e Luciana concederam a **Dau Bastos** durante o III Encontro do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea. Suas honestas e inteligentes respostas se mostram especialmente oportunas neste momento, quando, ao assumir publicamente o compromisso de fazer de nosso país uma pátria educadora, o governo federal nos estimula a cobrar ao máximo a valorização do livro e o estímulo à leitura.

No início dos anos 1990, tanto a Lucia quanto a Luciana assumiram uma posição de destaque no mercado editorial. Desde então vêm realizando um trabalho considerado de excelência por quem o acompanha, graças ao qual muitos autores brasileiros saíram do anonimato ou ampliaram consideravelmente a visibilidade de que já desfrutavam. As duas tra-

jetórias de sucesso se inserem num contexto de profundas transformações no país como um todo, assim como na maneira como escrevemos, produzimos, lançamos, comercializamos e divulgamos obras de ficção e poesia. Pediria, então, que cada uma fizesse uma síntese do caminho percorrido até o presente, se possível conectando-o à situação do livro e à realidade nacional.

Lucia – Em 1990, fui convidada a fechar uma agência literária e, em seguida, usar seus escombros para abrir a minha própria. Naquele momento, o Brasil amargava o Plano Collor e vivia uma inflação de 80% ao mês. Seria bem menos complicado se eu tivesse simplesmente aberto uma agência nova, porque partiria do zero, sem arquivos de difícil decifração, mágoas acumuladas ou contratos horríveis. Como conhecia muita gente no mercado, poderia me apresentar dizendo algo como: “Olha, adorei trabalhar com editoras, com direito autoral, com vocês e, agora, resolvi atuar como agente literária”. Mas não: nessa época já suficientemente infeliz, parti de uma herança cruel, para entrar num dos ramos mais mal remunerados do planeta. Nós, agentes, ganhamos uma comissão mínima em cima do direito autoral, que na quase totalidade dos casos não dá nem mesmo para a sobrevivência do autor.

Outro grande percalço era a precariedade dos equipamentos, pois dispúnhamos basicamente da máquina de escrever e de uma novidade chamada fax, hoje praticamente em desuso. Comprei o primeiro computador em 1994 e somente depois de 2000 consegui instalar a rede de computadores de meus escritórios. Então, se pensamos o período decorrido desde que fundei a agência, vemos transformações tecnológicas tão profundas que alteraram

a própria forma de se trabalhar o livro. Estávamos na máquina de escrever e no livro impresso, enquanto hoje encontramos o mesmo texto disponível também em edição digital. Posso começar a ler um romance no laptop, passar ao iPad e terminar no celular. Está tudo interligado. Posso também usar meu blog para postar o que estou escrevendo ou comentar o que ando lendo. Em síntese, ocorreu uma mudança radical na maneira de escrever, comunicar e publicar. As novas tecnologias possibilitaram até mesmo que ensaístas, ficcionistas e poetas crescessem em autossuficiência. Vários anos atrás, era comum o autor me procurar em desespero, porque tinha um original na gaveta e, se eu não o ajudasse a encontrar uma editora, permaneceria inédito. Hoje, há vários escritores que se autopublicam, viram best-sellers e são disputados pelas editoras. Isso é sensacional.

Luciana – Me aproximei do mercado editorial como jornalista, em 1992, quando era editora do caderno Ideias, do *Jornal do Brasil*, e em 1995 fui para a Record. Na época, a Record já era a maior editora do país, mas era uma só editora. Desde então, cresceu muito, passou a ser um grupo de cinco selos editoriais e viveu uma experiência de intensa profissionalização interna. Olhando para fora, para o mercado editorial como um todo, também percebemos uma forte expansão nesse período, em minha opinião, decorrente do processo de distribuição de renda iniciado ainda nos anos 1990 e de alguma conscientização da importância da leitura, principalmente a partir de campanhas do governo.

No início dos anos noventa, o livro publicado no Brasil dificilmente chegava a vender 100 mil exemplares. Na Record, o autor que alcan-

çava essa tiragem era o Sidney Sheldon, portanto o corpo de vendas da editora ficava sempre à espera do novo lançamento do escritor norte-americano. Hoje, vários livros da Stephenie Meyer, por exemplo, já passaram de 1 milhão de exemplares. Essa mudança de teto indica claramente que o número de brasileiros adquirindo livros cresceu bastante.

O decepcionante é que esse aumento reflete a busca por textos que não proporcionam propriamente enriquecimento literário e, na verdade, são puros fenômenos de marketing. A dilatação do número de leitores brasileiros não chegou a afetar positivamente o desempenho da literatura de mais qualidade. Nos Estados Unidos, a tiragem média de um bom livro de ficção fica entre 10 e 15 mil exemplares. Aqui, permanece na faixa de 2 a 3 mil exemplares. Ainda que o mercado dos Estados Unidos seja mais maduro, tínhamos de conseguir pelo menos algo em torno de 7, 8 mil leitores para cada livro bom.

O fato de haver mais leitores de livros no país e de nossas editoras estarem mais profissionalizadas dá esperança de, a longo prazo, ampliarmos a acolhida da boa literatura brasileira. Mas até lá existe um caminho longo, que passa pela educação, infelizmente longe de virar uma prioridade de verdade do Estado. A única coisa que poderia mudar significativamente o mercado editorial seria o aumento da população de leitores plenos – e isso a gente ainda não conseguiu.

Luciana, ao surgirem notícias sobre sua saída da Record, muitos de nós nos perguntamos o que aconteceria àquele importante projeto. Como a resposta caberá aos profissionais que o assumiram, desloco o foco para você, que está entre nós, na expectativa de que fale um pouco sobre os motivos de ter se tornado agente e acerca do momento de mudança.

Sabemos que muita coisa aconteceu desde então, mas nossa curiosidade é maior quanto aos seus primeiros passos do outro lado do balcão. Que indícios você recebeu de que a nova empreitada daria certo?

Luciana – A Record possui sua própria gráfica, que é grande e tem metas de produção bem altas, o que me obrigava a passar muito tempo discutindo sua programação com o departamento industrial e com os representantes comerciais. Meu trabalho começou a fugir da labuta literária e a relação com os autores brasileiros se tornou penosa, uma vez que eu não tinha espaço para essa atividade durante o expediente. A leitura dos originais, eventualmente algum trabalho de preparação dos textos e a relação com os autores continuavam noite adentro, atrapalhando meu lazer, comprometendo a vida familiar e tomando horas de sono. O trabalho com os escritores costuma ser riquíssimo, constitui a melhor parte do ofício do editor, e era o que eu realmente gostava de fazer. Só que exige muito emocionalmente, pois envolve uma carga de subjetividade imensa. Como me faltavam condições até psicológicas de realizá-lo, comecei a pensar em criar a agência, que inaugurei em abril de 2012.

Antes, ainda em 2011, aproveitei que o Brasil seria tema da Feira de Frankfurt daquele ano para viver minha primeira experiência como agente – isto é, para vender títulos da Record no exterior. Em dezesseis anos como editora, eu estava acostumada a ir a Frankfurt comprar direitos estrangeiros. Daquela vez, pensei que seria oportuno antecipar a ida à Alemanha para visitar algumas das maiores editoras do país em Berlim, Hamburgo e Munique. A ideia era mostrar a elas os autores da Record que naquele momento me pareciam com mais potencial de serem compreendidos no exterior. No início, eu estava

um pouco receosa, mas a experiência foi muito boa, principalmente com relação a um escritor chamado Francisco Azevedo, que tem pouquíssima presença na imprensa brasileira, não é conhecido na academia, mas vende muito para a Record e passou a ser publicado por várias editoras fortes no exterior.

A primeira visita que fiz na Alemanha foi à DTV, de Munique, cuja editora, Silvia Schmid, me surpreendeu positivamente ao responder a meu contato já em português e, pessoalmente, só confirmou a ótima impressão. Durante a conversa, apresentei uma série de livros brasileiros, entre os quais o primeiro romance de Francisco Azevedo, *O arroz de Palma*, que conta a saga de uma família portuguesa. Passei o dia fazendo outras visitas, voltei para o hotel, e, às seis horas da manhã seguinte, vi que havia uma mensagem da Silvia: “*O arroz de Palma* não era o livro que eu pensava em ler primeiro, mas, não sei por quê, comecei a lê-lo e estou escrevendo para fazer uma oferta de cinco mil euros”. Respondi: “Não vou mostrá-lo para mais ninguém, quero que fique com ele, mas tenho que pelo menos retornar às editoras para as quais também falei do trabalho de Francisco Azevedo”. Ela voltou a escrever imediatamente, agora para dizer que o livro era maravilhoso e que triplicava a oferta, mas pedia que eu o tirasse do mercado. Eu jamais poderia esperar esse tipo de reação, fiquei felicíssima e bem mais segura quanto ao resto da viagem.

Outro contato na Alemanha que me confirmou que a agência seria possível foi com uma scout espanhola que prospecta literatura espanhola e hispano-americana, tem entre seus clientes alguns dos melhores editores do mundo e ficou furiosa de eu haver fechado o negócio com a DTV sem lhe dar chance de convencer seu cliente

alemão a fazer uma oferta. Durante nosso papo, ela disse: “Tenho editores interessados em publicar ficção brasileira, mas não encontro o que eles querem. Eles acham que não é possível que uma nação com uma formação social e étnica tão rica não tenha grandes narrativas sobre essa mistura de português, negro, índio, italiano, alemão e japonês. Meus clientes querem algo que sintetize o país”. Então pensei: “Bom, parece que o mercado mundial está se abrindo para a literatura brasileira”. Agora, mesmo que seja verdade, só conseguiremos aproveitar a oportunidade se mostrarmos ao exterior algo de interesse universal, que não seja só a literatura intimista, subjetiva ou de grande experimentação formal, que é muito interessante para o especialista, para o estudioso de literatura, mas não necessariamente para o leigo que simplesmente gosta de ler e curte literatura.

Lucia, um dos maiores paradoxos vividos pelos cursos de Letras no Brasil é oferecer uma formação das mais apropriadas para quem pretende trabalhar com livro e, no entanto, manter-se a grande distância do mercado editorial. Basta pensar que os alunos estudam muita gramática, aprendem outras línguas, conhecem literaturas de vários países, elaboram ensaios em algumas disciplinas e, ao final, ainda têm de produzir uma monografia. No entanto, são estimulados a pensar que a única atividade que lhes cabe é o magistério e se acostumam a ver o meio onde se produzem inclusive as obras literárias que tanto apreciam como um universo que não lhes diz respeito. Importa-se de comentar a composição do mercado editorial? Como a profissão ligada ao livro mais desconhecida é justamente a sua, seria legal que dissesse o que alguém precisa fazer para virar agente literário.

Lucia – Uma das coisas bacanas do mercado editorial é que congrega gente de todas as áreas. Tenho uma amiga editora que se doutorou em Biologia, alguns agentes literários são advogados, da mesma forma que há poetas formados em Engenharia e romancistas com graduação em Economia. Quanto a mim, sou psicóloga. Nosso meio tem de tudo. Agora, evidentemente a maioria do pessoal vem de Letras ou de Comunicação.

Independente da formação acadêmica, eu diria que, para se tornar agente literário, você precisa ter uma boa formação como leitor e experiência em outras atividades do mercado editorial. Como não existe um curso específico para agente literário, você aprende trabalhando no próprio meio, lidando com agências, autores, editores, tradutores, revisores, diagramadores, livreiros, jornalistas e demais integrantes da cadeia de produção, distribuição, venda e divulgação do livro. Se depois desse longo aprendizado você achar que é o caso, então monta sua agência.

Para fazê-la funcionar, é fundamental manter boas relações com autores, editores e agentes internacionais. Agora, é bom saber que não vai lidar apenas com coisas lindas, com os ficcionistas e poetas, com a literatura, com os contatos no exterior, com as feiras... Vai ter que coordenar o trabalho de sua equipe, administrar o negócio, gerenciar a parte financeira, manter controle sobre os contratos e os pagamentos de seus autores. Daí a necessidade de uma certa experiência, um certo chão. Em resumo, convém ter uma visão geral do mercado editorial (como funciona, como se negocia etc.), além de um bom conhecimento de direito autoral, de modo a redigir e lidar com contratos com facilidade. É importante, além disso, saber agir como pré-editor, na relação com os textos e com os projetos editoriais.

Agora, não há dúvida de que o mais importante é a paixão pelos autores e pelos livros. Nosso dia a dia exige muita sensibilidade, muita atenção pelo outro. O agente precisa saber ouvir, ter tato, paciência, bom-senso e equilíbrio. Sem essas qualidades, jamais será bem-sucedido.

O Brasil nunca foi um país propriamente de leitores, mas ao menos tem seguido a tendência planetária de multiplicar o número de autores. É de se imaginar, portanto, a quantidade de contatos que vocês vêm recebendo de ficcionistas e poetas querendo ser representados junto aos editores. De que maneira vocês pautam a escolha daqueles por cujas obras lutarão?

Lucia – A coisa mais gostosa do mundo é você ler um autor, adorar o que ele escreve e procurá-lo para se propor a representá-lo. Mas devo confessar que, durante muito tempo, fui bem mais escolhida do que escolhi. Os autores me procuravam e, basicamente, eu dizia sim ou não. Claro, é muito desagradável dizer não, da mesma forma que é muito bom dizer sim. O principal critério a fundamentar minhas decisões sempre foi a qualidade, além da afinidade com a obra e também com a pessoa. Às vezes, você precisa reconhecer que, por mais que goste dos livros, não consegue estabelecer uma boa relação pessoal com o autor. Se me comprometo a cuidar de um determinado autor, tenho de fazer isso até contra mim mesma. No entanto, se não dá certo, é melhor deixá-lo ir embora e tentar ser feliz em outra agência.

Também já me aconteceu de dizer não para autores sensacionais por absoluta falta de tempo. É que recebemos verdadeiras enxurradas de manuscritos, propostas e e-mails, então pode ocorrer de querermos muito avaliá-los, mas não encontrarmos sequer uma

brechinha na agenda para fazer isso. Na verdade, desde que criei a agência, trabalho muito mais do que deveria, inclusive nos finais de semana, às vezes sacrificando as próprias férias. Com o surgimento do laptop, então, passei a levar trabalho para casa, onde fico acordada até duas, três da manhã, tentando dar conta dos e-mails. Meu marido até já desistiu de dizer: “Lucinha, vem dormir”. Apesar disso, não consigo dar conta. Para completar, a internet passou a ser acessível no celular. Imaginem que outro dia eu estava numa fila de supermercado e resolvi consultar e-mail. Para minha tristeza, entrou uma mensagem chatérrima. Fiquei pensando no absurdo de ficar vendo e-mail até em fila. É um sufoco permanente.

Luciana – A Lucia realçou um ponto muito importante, que é o grande volume de trabalho em torno de cada livro. O livro exige tanto que vive um descompasso em relação aos demais produtos. Em nosso meio, todo mundo trabalha muito além do razoável. Se a simples leitura já toma horas, as demais atividades consomem um tempo que, de tão longo e intenso, jamais é remunerado à altura. Na verdade, existe um elemento de doação no trabalho com o livro que tem sido esquecido. Hoje, o livro é visto como um produto qualquer, quando não é. O mercado editorial é tratado como um negócio qualquer, mas não oferece a rentabilidade de outros ramos. E, se você tenta atingir o mesmo patamar de lucro, acaba comprometendo a divulgação de bons textos. Quanto à escolha dos autores a serem representados por minha agência, não priorizo aqueles que trabalham segundo fórmulas e acham que, assim, vão vender muito. Até porque isso não existe. Na verdade, o sucesso editorial tem muito a ver com o acaso. Nenhum best-seller traz algo intrínseco

que represente o sucesso. No mais, concordo com a Lucia: o agente precisa se identificar com a obra e também com o autor, até porque a relação só funciona se tiver afeto. E, logicamente, a qualidade é o critério mais importante.

Agora, vejo a qualidade de uma maneira um pouco diferente do crítico literário e do professor de Letras. Sinto que a academia costuma valorizar a ficção que representa uma grande inovação formal, às vezes em detrimento de dois aspectos que valorizo bastante: o entreccho e a composição de personagens densos e multifacetados. Acho que o autor tem de ter algo a dizer e desenvolver a forma mais adequada e sincera de transformá-lo em criação. Então quero representar livros que resultem de uma busca original, própria, rica, de contar uma história que incite a inteligência e provoque reflexão sobre o ser humano.

A globalização é estimulada por tantos fatores que nos perguntamos se o que mais prepondera em sua aparência avassaladora é a fome de internacionalização do país ou a sede de articulação do mundo. Seja como for, sabemos que, independente de índices econômicos, o Brasil tende a acompanhar as demais nações no tocante ao empenho em exportar sua literatura. O que acham dos esforços feitos nesse sentido?

Luciana – Venho de uma família de classe média não especialmente intelectualizada: minha mãe não trabalhava fora e meu pai era um jornalista com uma formação muito política, mas quase não lia ficção. Porém, lembro que, durante minha infância, uma grande quantidade de autores fazia parte de nossas vidas. Nomes como os de Rachel de Queiroz, Jorge Amado, Érico Veríssimo, Dinah Silveira de Queiroz,

José Mauro de Vasconcelos e muitos outros eram muito familiares para nós e nossos amigos. Líamos esse pessoal e muito mais gente. Hoje, o mercado editorial só abrange a ficção e a poesia brasileiras se levamos em conta as compras do governo. A livraria praticamente não tem relação com a literatura nacional. Nosso povo se divorciou de sua própria literatura. Na tentativa de explicar esse fenômeno, talvez possamos fazer alguma ligação com a ditadura militar, embora esse afastamento tenha acontecido principalmente nos anos 80 e 90. O fato é que se você pegar uma lista dos mais vendidos de qualquer rede de livrarias, vai ver a literatura brasileira muito atrás dos grandes lixos importados.

É verdade que surgiram novas tecnologias, a televisão sequestrou o imaginário brasileiro e estamos longe de sair do subdesenvolvimento. No entanto, esses fatores estão presentes em toda a América Latina e, mesmo assim, em nações como Argentina, Chile e México valoriza-se a literatura produzida no próprio território. Lá, há autores com ressonância para o público interno. No Chile, por exemplo, você encontra gigantes como Isabel Allende, Marcela Serrano, Hernán Rivera Letelier e Luis Sepúlveda, que são sucesso no país e ultrapassam as fronteiras. A língua espanhola constitui uma vantagenzinha para exportar o livro, mas tampouco explica que vivamos uma situação tão diferente.

Atualmente há um pouco mais de abertura internacional para nossa literatura, então ficamos ansiosos para exportar as obras e esquecemos que precisamos, primeiro, resgatar o público interno. Só conseguiremos ter uma presença consistente no exterior no momento em que recuperarmos nossa própria relação com a literatura brasileira. Afinal, como podemos querer vender lá fora o que

não consumimos aqui dentro? Não lemos nossa literatura e queremos que os editores estrangeiros descubram nossos autores. É um contrassenso. Somos duzentos milhões de habitantes, portanto é natural que se espere um número razoável de leitores, principalmente para a literatura nacional. Infelizmente, porém, temos cifras muito baixas para mostrar.

Ora, o mercado internacional não vai nos enxergar enquanto não nos valorizarmos. Ao receber uma proposta de publicação de um livro, a primeira coisa que o editor estrangeiro quer saber é o desempenho de vendas desse título em nosso próprio território. Tanto que costuma ligar para a editora brasileira, para perguntar sobre o número de exemplares comercializados. Se o livro foi adquirido em alguma compra do governo, até pode passar por bem-aceito. Mas, se teve presença só de livraria, geralmente apresenta um resultado muito desestimulante.

Lucia – Lá na agência, trabalhamos com autor brasileiro aqui e no exterior, assim como com livros estrangeiros no Brasil. Representamos grandes editores e importantes autores de vários países, principalmente de língua inglesa. Quando trabalhamos com literatura estrangeira, procuramos ver se o livro é bom, se vai interessar ao público brasileiro. Agora, quando oferecemos um livro brasileiro, temos a impressão de que alguns editores estrangeiros querem *Gabriela, cravo e canela* de novo. Às vezes, oferecemos um romance contemporâneo bem escrito e premiado, mas, por mais que batalhemos, não conseguimos vender, porque, na visão deles, não é suficientemente brasileiro ou não é o que eles acham que deveria ser um livro brasileiro. Alguns dizem que é literário demais e outros,

que não é literário o bastante. As respostas que recebemos são de enlouquecer. Querem publicar nossos autores, mas infelizmente ainda procuram o estereótipo, o exótico, aquilo que acham que é o brasileiro. O negócio é emperrado, o tempo todo você encontra esse tipo de barreira, realmente cansa. Eles parecem mais interessados, compram mais, só que geralmente querem coisas muito específicas. Apesar disso, a presença do Brasil no exterior era tão zerada que alguma coisa tinha que ser feita. Nesse sentido, iniciativas como a bolsa de tradução e publicação de autores brasileiros oferecida pela Biblioteca Nacional são positivas. Há livros aparecendo em países como Alemanha, França e Holanda, assim como em nações como Croácia, Romênia e Vietnã. Se, por exemplo, uma editora uruguaia pequena mas caprichosa publica um brasileiro, o fato de o livro aparecer em espanhol faz muita diferença. O autor fica alegre, enriquece o próprio currículo, amplia seu leque de leitores e começa a ser convidado para eventos como a Feira de Guadalajara.

Por isso, acho que os três mil dólares destinados pelo governo brasileiro à tradução são um grande incentivo. O mesmo se pode dizer da bolsa para ajudar a publicar e divulgar autor brasileiro em Portugal e da bolsa para trazer tradutor para fazer uma reciclagem no Brasil. Enfim, os programas da Biblioteca Nacional certamente podem ser ampliados e melhorados, mas já são alguma coisa. Foram muito bem-vindos e têm feito uma enorme diferença.

RESENHAS

ANÁLISES DE LIVROS
DE FICÇÃO E POESIA

Entre Jayme Caetano Braun e James Joyce

O cabelo de Dalila, de Paulo Ribeiro

André Tessaro Pelinser e Letícia Malloy*

Em uma casa com paredes de madeira e telhado de zinco, um romancista acometido por certo bloqueio criativo prolonga sua permanência sob a mornidão acolhedora de um edredom. Deitado em sua cama durante uma manhã chuvosa, o narrador-protagonista de *O cabelo de Dalila* (2014) delicia-se tanto ao som das gotas que batem no metal e escoam pelas calhas quanto com o ruído dos pingos que se chocam contra a janela. Seu prazer é perturbado tão somente pela presença de Dalila, que, ao seu lado, repousa a negra e abundante cabeleira. Sua esposa há trinta e cinco anos, Dalila “fora a paisagem humana mais linda” (p. 42) que conhecera. Nessa manhã chuvosa, entretanto, ele verte sobre a companhia feminina deitada ao seu lado um profundo sentimento de ódio, nutrido ao longo dos anos de relacionamento.

A cama quente, asilo convidativo em uma manhã de chuva, afigura-se como espaço-chave no romance. Nesse ambiente íntimo em que o narrador não nomeado dilata sua permanência, operam-se movimentos de convergência entre eventos rememorados e episódios imaginados. Enquanto permanece deitado e descansa os olhos no teto do quarto, o marido de Dalila empreende inúmeros

* Doutorandos em Estudos Literários na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

exercícios rememorativos concernentes a seus pais, aos antepassados da esposa e ao relacionamento que com esta construía. Esses elementos são evocados de maneira recorrente ao longo das páginas e, por vezes, confundem-se com o enredo do romance que o narrador-protagonista não consegue concluir.

Ao visitar acontecimentos pretéritos, o narrador mescla lembranças que lhe são próprias a fatos que compõem a memória da região sul-rio-grandense onde habita. Nesse sentido, fomenta tanto recordações pessoais quanto uma sorte de “memória da imaginação”,¹ porquanto mergulha ocasionalmente em lembranças que não são suas e lhes atribui matizes e significados variados. A questão ganha complexidade por meio de alusões ao romance que o protagonista deseja finalizar. De fato, não é possível ao leitor precisar quando as “recordações imaginadas” do protagonista se reportam à história da família de Dalila e quando o escritor em crise passa a refletir sobre as personagens criadas a partir daquela história familiar e que estariam implicadas no enredo do “livro [que] emperrou” porque seu “estilo não se ajusta à memória” (p. 14).

As duas modalidades de memória, relativas ao vivido e ao imaginado, são tangenciadas por menções à escrita de um romance que teima em não progredir. Precisamente no amálgama entre tais memórias residem os germes do romance em questão, entrevado no episódio da morte do pai de Dalila. Enquanto as gotas de chuva retinam nas telhas de zinco, o narrador se vê assaltado por dois

1 No texto “Lembrança de uma batalha”, do livro *O caminho de San Giovanni*, Italo Calvino faz uso do termo “memória da imaginação” (2000, 75) para se referir a certas lembranças de uma personagem, compostas por uma mistura de eventos efetivamente vividos e situações imaginadas, sendo estas construídas a partir das conotações atribuídas àqueles eventos. Desse modo, a “memória da imaginação” resulta da mescla entre reminiscências e criações mentais.

impasses: a aparentemente malsucedida busca de um estilo que valorize seu ofício de escritor e o possivelmente fracassado casamento com Dalila.

Em uma batalha silenciosa travada sob o cobertor, o narrador-protagonista entrelaça passagens do romance não concluído a uma gama de lembranças relativas à lenta derrocada de seu relacionamento. Estendido sobre o colchão, traz à superfície episódios pretéritos e, ainda, transita mentalmente pela própria casa, revelando a indisposição sentida no ambiente doméstico. Entre as oito prateleiras de livros do narrador ilustrado e as oito cadeiras de metal dispostas por Dalila em torno de uma mesa, ordena-se um espaço preenchido pela esterilidade criativa e por sedimentos da esgarçada relação de um casal sem filhos.

Estruturado em parágrafos curtos, que se organizam segundo o fluxo de consciência do narrador-protagonista, *O cabelo de Dalila* transita entre fronteiras caras à história e à teoria da literatura. Ao tratar de percalços experimentados durante a escrita de um romance, o escritor-personagem lança luzes sobre as dificuldades de cunhar um estilo próprio, marcado por um trânsito eficaz entre referências ditas regionais e aquelas internacionalmente reconhecidas. Ciente do desafio de sua empreitada, o narrador-protagonista declara forte rejeição à por vezes tentadora ideia de imitar autores elevados aos domínios do cânone literário. Como se solicitasse uma avaliação, pede até mesmo que o leitor repare em seu estilo (p. 30) quando apresenta um longo trecho do romance que é incapaz de terminar. Insere, portanto, um texto dentro de outro, ao mesmo tempo que busca rechaçar influências como as de Bukowski e Hemingway. Interessa-lhe sobremaneira criar um estilo de todo novo, herdeiro da combinação de traços delineados

pelo tradicionalista gaúcho Jayme Caetano Braun, vinculado ao imaginário de uma cultura regional, e pelo irlandês James Joyce, catapultado ao panteão da grande literatura.²

A cama que conforta não oferece ao narrador-protagonista respostas apaziguadoras aos impasses que lhe assediam a mente, tampouco se apresenta como um refúgio temporário em face das angústias afetivas e da paralisia de uma pena deitada sobre o papel em branco. A personagem se vê, desse modo, interpelada pela necessidade de se desembaraçar das amarras que a perturbam nessa manhã de chuva, amarras estas assemelhadas à presilha que doma o volumoso cabelo de Dalila. Perfilando sua trajetória de vida e seu casamento ao sonambulismo de Rozeno, seu falecido sogro, o narrador-protagonista acentua o próprio desassossego e questiona: “E nós, Dalila, não andamos dormindo há tanto tempo em nossa relação? Andando dormindo como forma de escapar. Nós dois, agora, andando dormindo enquanto a chuva cai. Andando dormindo em vida e enfiando no final” (p. 70).

Ao termo, a confortável imobilidade física do protagonista se desdobra em outras imobilidades e acaba por apresentar-se como fio condutor da narrativa. Expandindo-se em metáfora, a fixidez do narrador, deitado sobre o leito do casal a escutar a chuva, atinge outros elementos e ilumina sua condição presente, o que se

2 Reflexões sobre o estilo e os limites da ficção já foram desenvolvidas por Paulo Ribeiro em textos literários como *O tal Eros só: osso relato*, de 2010. Dividido em duas seções principais, *O tal Eros só: osso relato* apresenta a segunda parte inteiramente composta de palíndromos. Em *O cabelo de Dalila*, a questão formal também é visitada, à medida que a preocupação com o estilo literário deixa de ser exclusividade do escritor e passa a participar da caracterização do protagonista. Convém acrescentar que Paulo Ribeiro optou por lançar *O cabelo de Dalila*, seu décimo terceiro livro, em formato digital, disponibilizando-o gratuitamente na plataforma issuu.com, em parceria com a Editora Belas-Letras.

justifica no fato de que é a sua visão do mundo que filtra a matéria narrada: as viagens com o antigo fusca ficaram no passado e hoje a personagem sequer possui automóvel; os seios de Dalila e seus volumosos cabelos são hoje controlados por sutiãs e presilhas; o romance que o protagonista tenta escrever e o estilo que busca forjar não avançam, não se realizam. A própria narrativa guarda uma espécie de imobilidade, uma vez que tudo se passa apenas na mente do escritor inerte, a misturar memórias e “recordações imaginadas”. E, então, a possibilidade de uma mirada pelo avesso: eis que *O cabelo de Dalila* parece subverter a si mesmo e se transmutar na narrativa que a princípio lhe era interna, fazendo de si o próprio romance que pela pena do escritor não avança, mas que seus pensamentos revelam.

Rasuras da realidade

Divórcio, de Ricardo Lísias

Daiane Crivelaro*

Embora seu primeiro livro, *Cobertor de estrelas*, tenha sido publicado há quinze anos, Ricardo Lísias continua figurando no rol dos “jovens escritores”. Sua consagração se iniciou com a publicação e grande repercussão do romance *O livro dos mandarins*, em 2009. São os dois últimos, no entanto, que buscam um novo espaço temático, teórico e sobretudo literário para o escritor paulistano: *O céu dos suicidas*, de 2012, e *Divórcio*, de 2013.

Em ambos os romances, Lísias apresenta o espaço da subjetividade como um dos territórios mais acessados. Assim, submete as narrativas à recuperação de um narrador que, como diria Machado de Assis, exige um “leitor atento, verdadeiramente ruminante, [que] tem quatro estômagos no cérebro, e por ele faz passar e repassar os atos e os fatos, até que deduza a verdade que estava, ou parecia estar escondida”. De fato, quem se propuser a apresentar um resumo desses dois livros estará diante do mesmo problema que os leitores machadianos: *O céu dos suicidas* e *Divórcio* possuem antes reflexões que ações.

No romance de 2012, Ricardo Lísias, o narrador e personagem “revisitado”, perde o grande amigo André, que se suicida

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

após sucessivas recusas de sua aparente insanidade. O narrador, acossado pelo sentimento de culpa por não ter ajudado o amigo quando necessário, é movido por um surto: sem conseguir parar de ouvir gritos por todos os lados, caminha pela cidade afirmando que está “com a impressão de que o mundo começou a funcionar em voz baixa e em câmera lenta” (p. 67). Antigo colecionador, trabalha como instrutor de coleções, embora não tenha mais nenhuma: apenas as suas, já escassas e fragmentadas, memórias. Como forma de reencontrar uma linha a seguir, Lísias-personagem busca as origens de sua família libanesa, acreditando na possibilidade de resgatar sua vida anterior ao surto. Uma vez assumindo-a como busca vã, o Lísias-narrador chega à conclusão de que a literatura é o único espaço em que esse tipo de redenção se torna possível.

Em seu último romance, o segundo em que a rasura se torna o principal elemento, os limites entre ficção e autobiografia são levados ao extremo, sem, no entanto, encontrar ponto de apoio no conceito de autoficção. Em *Divórcio*, novamente o enredo é resumido a um ponto de largada – para me utilizar, aqui, de uma metáfora presente em todo o romance, que vai do capítulo-quilômetro um ao quinze, em duas travessias: a da São Silvestre e a da literatura – que pouco se diferencia do de chegada: o divórcio entre Lísias e sua ex-mulher, após um casamento de apenas quatro meses, ao descobrir seu diário íntimo, em que ela afirma que “casei com um homem que não viveu” (p. 128).

Nesse romance, o projeto estético desenvolvido por Lísias é levado ao radicalismo típico do personagem-narrador de ambos os romances: para além de narrador e personagem, Ricardo Lísias se assume como crítico, revisor e, inclusive, editor do próprio livro. Do início ao fim, o romance apresenta-se como uma travessia necessá-

ria para que o personagem, agora revisitado, recupere sua pele, perdida no momento em que descobriu que a ex-mulher escrevia um diário enquanto ele, em um hábito de exposição e vulnerabilidade, dormia nu. Dessa descoberta, nasce um novo surto, característico desse narrador: Lísias-personagem acredita estar fazendo parte de um texto seu, sendo ele, portanto, um de seus personagens.

Logo que se inicia, Lísias-narrador afirma que há aproximadamente onze meses que saiu de casa e, portanto, descobriu o diário da ex-mulher. Dele, os trechos “a Notre Dame é um patrimônio histórico da humanidade” e “pela Broadway, passaram todos os grandes nomes do teatro e do cinema” são constantemente repetidos, quando o autor assume um papel marcado pela ironia e questiona a ética e as incoerências do jornalismo. Sua ex-mulher apresenta-lhe o conceito de *fonte* da forma mais cruel possível: uma de suas fontes, que provavelmente lhe revelou o ganhador do Festival de Cannes de 2011, é o cineasta africano com quem trai o Lísias-personagem. Uma vez descoberto o adultério, instala-se uma luta por espaço que vai da necessidade de preservar sua imagem à de expor-se como forma de salvação. Para isso, o veículo de Lísias é a literatura. Para o personagem, “é a maneira que tenho, silenciosa e discreta, de sair organizadamente da confusão que tantas vezes me assalta por dentro” (p. 37).

Por meio do artifício, Lísias-narrador encontra sua pele restaurada. Do sujeito que ouve gritos de *O céu dos suicidas* ao ausente de pele de *Divórcio*, o narrador reaparece atendendo pelo mesmo nome e tendo experimentado obsessões que, embora diferentes, evidenciam o esfacelamento da unidade identitária e a busca pela recuperação na literatura. Um romance sobre trauma e vulnerabilidade, como afirma Lísias-narrador em diversas partes, *Divórcio*

funciona como uma travessia necessária ao personagem, mas já concluída em seu ponto de partida: uma travessia feita, o romance de Lísias não tem como objetivo contar como se deram os acontecimentos – inclusive, esses acontecimentos são questionados por um narrador que tem poucas certezas e memórias –, e sim refletir a respeito do percurso realizado a partir da separação. *Divórcio* não chega ao clímax; já sai do desfecho.

Nesse contexto, as amarras do conceito de autoficção não sustentam mais os passos do projeto cujo precursor é *O céu dos suicidas*. Os limites questionados vão do personagem ao editor; da realidade à ficção; da tradição realista à emancipação do leitor. A ética talvez corresponda à única discussão constante em todo o romance: do jornalismo, da literatura. Colocando em diálogo a forma – cisão dos limites: monodialogismo, denegação, preterição – com o conteúdo – uma nova cisão dos limites: a travessia literária mistura-se à travessia maratonista, ambas chegando à literatura como instrumento de autonomia: “recorri à literatura porque não tenho mais nada. [...] *Divórcio* é um livro que vai mudando no caminho” (p. 226) –, Ricardo Lísias parece discutir a ética que não se restringe às práticas jornalísticas que envolveram o Festival de Cannes de 2011.

Em um texto veiculado pelo jornal *O Globo* em 2011, Lísias afirma que “já vivi o suicídio de um grande amigo, um divórcio cuja crueldade roubou-me a pele e um par de cerimônias de entrega de prêmios literários. As três circunstâncias carregam o explosivo potencial de revelar a verdade. Todas precisam virar literatura, portanto”. As duas primeiras circunstâncias já viraram literatura. Agora é esperar o livro que trará a terceira.

Xadrez com a morte

Isto a que falta um nome, de Cláudio Neves

Eduardo Rosal*

Isto a que falta um nome (2012), de Cláudio Neves, configura uma poesia de percepção dos silêncios da condição humana. Poesia que insurge do metafísico e do cotidiano, para enveredar pelo banal que resguarda a multiplicidade da existência. O leitor se depara tanto com “um cão latindo indiferente ao mundo” quanto com o peso da solidão que se abate sobre o homem que escuta esse latido.

No livro, o tempo é uma tatuagem do efêmero; é paradoxo. Presente, passado e futuro estão imbricados. “O agora é agora, como sempre”, isto é, “O agora é sempre”. O mundo é presente, mas tudo está ausente. Assim começam as constatações. Afinal, o livro se abre com as “Notas para o livro das constatações”. São doze notas (doze poemas) que antecipam ao leitor a concepção da poesia como um instante iluminador, uma espécie de imagem fulgurante benjaminiana.

A poesia de Cláudio Neves é um constante acontecer. Basta ver a recorrência da palavra “súbita”. Acontecer poético guardado para sempre nos poemas, graças à sutileza da labuta, à lucidez da emoção. O poeta chega, com *Isto a que falta um nome*, ao seu terceiro registro em livro. Até então havia publicado *De sombras e vilas* (7Letras, 2008) e *Os acasos persistentes* (7Letras, 2009). Nestes, nota-se (através de

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

orelhas, contracapas e prefácios) que, embora pequena, sua fortuna crítica reúne leitores de excelência e exigência, como Antonio Carlos Secchin, Marco Lucchesi, Paulo Henriques Britto, Antônio Carlos Villaça, André Seffrin e Ivan Junqueira.

Cláudio Neves não se dispõe a criar o mundo. O que faz é ficar “à espera de o mundo ser criado”. Será? Mais uma vez, como se salientava nos dois livros anteriores, a poética da morte perpassa direta e indiretamente os poemas de *Isto a que falta um nome*. Essa escolha temática já destaca o lugar de Cláudio Neves no cenário poético: ele embarca em uma poesia que dispensa demonstrações explícitas de erudição e reconhece a sutileza dos temas mais corriqueiros e antigos da literatura – a morte, o tempo, o amor etc. Faz disso, com uma escritura que concilia inteligência e sensibilidade, uma obra que é só dele. Caminha sozinho; fisga o complexo do banal. Mas faz isso a seu modo.

Seu mérito, ao tratar da morte, se consuma na fuga da repetição. As palavras são recorrentes, mas não repetitivas, porque a cada vez ganham outra perspectiva. A morte está sempre em processo de resignificação. Ele não enxerga a morte sempre de um mesmo lugar, mas se deixa ser alcançado pelas múltiplas faces dela. A morte nunca é a mesma. Sua obsessão por ela se dá pela via do deslocamento de perspectivas, dos “múltiplos planos de um só disfarce”. Afinal, “O sorriso do morto é sempre outro”.

Em *Isto a que falta um nome*, o mundo é mediado por espelhos, quadros, fotografias, isto é, por objetos em que as imagens do eu e do outro se projetam e se embaçam. “Este desejo de ser outro sendo o mesmo”. Isto, o amor: intervalo, hiato, entre.

Decerto isso a que amor chamamos
será o intervalo de outras coisas,

um nome novo para o mesmo nada
que tanto nos habita e tanto cala.

Amor, o amor, se existe, é tão somente
a falta súbita de outra palavra,
esse frescor de um mundo inominado,
dele o terror que nos ficou gravado.

“Amor”: ora substantivo, ora vocativo. Existe, mas falta. Eis um paradoxo que transpassa o livro. Isso que resiste, mas não pode ser nomeado. Esse “frescor” e, ao mesmo tempo, “terror”.

Há uma profusão de negativas ecoando: “os nãoos que ouvi”. Isso já se percebe em *Os acasos persistentes*. Mesmo presente, tudo está ausente. “A palavra só diz outras palavras, / jamais a coisa que sopra ou escava”. Faltam os nomes porque, sozinhos, eles nada dizem. “Que uma palavra é só uma coisa em que outra some, / sem chama, sem calor, sem colisão”. Na aproximação entre as palavras habita a distância entre elas. E na distância (garantida pela “colisão”) está a poesia, a catábase de Cláudio Neves.

O poema “Entreato” diz bem, já em seu título, da condição poética de Cláudio Neves. Escrever poesia é o ato de estabelecer aproximações e combinações (impossíveis) entre as palavras, de modo a garantir que justamente nesse *entre*, de uma e outra, se intensifique a própria distância que elas mantêm entre si. A um só tempo unidas e separadas, as palavras deixam de ser meros nomes e criam um instante poético, a que falta um nome e que não pode existir senão através daquelas palavras que se dão as mãos, numa ciranda ritmada pelo poeta. Isso é *ser*: o que mais é, sendo *entre*:

Porém mais é
o que apenas existente

quando entre duas coisas
(dois corpos, dois sentidos,
duas cores):

uma folha entre tantas,
um pássaro entre outros,
o que dizemos espaço,
o que entre um e outro pássaro
também voa.

Mas não se enganem: há “coisas sem o peso de um só nome”. São essas coisas que Cláudio Neves persegue. Por isso o desejo de fuga a que o livro se abre. Fuga de tudo aquilo que é nomeado, que já chega pronto. O poeta convida o leitor a escutar a pulsação poética que há dentro de casa, dentro da solidão de se perceber existente e silencioso.

Poesia do instante, tensionada entre memória e vontade, mas que não é nunca uma ou outra, porque se perfaz como um intervalo inaudito entre fato e invenção.

Memória e futuro estão entrelaçados, como em um moto-contínuo, assim como as “coisas” e as ausências dos nomes das “coisas”. Basta que o leitor atente à recorrência do “ainda”, para perceber que nessa falta constante (o não existir) tudo permanece.

Mera e moral aquela tarde e tudo nela,
como eu agora e eu de quando eu era
tão imortal quanto a lembrança dela.

Outras recorrências são perceptíveis: o espelho em que coabitam mortos e vivos, o que é e o que não é, o que une os tempos num súbito olhar, num susto, num despertar de pequenas mortes; o espaço e a casa, que problematizam o jogo paradoxal

entre dentro e fora – moto-contínuo de ritmo e tempo místico; a “noite” e a “tarde”; o “muro”.

Poucos livros de poesia apresentam poemas tão bem costurados como em *Isto a que falta um nome*. Essa tessitura destaca bem a consciência artística de Cláudio Neves. Para exemplificar: a última estrofe citada traça o paradoxo de uma lembrança imortal. Não à toa o primeiro verso do poema seguinte (“11”) é: “Não é que havia e agora não há mais”. O tempo cronológico não existe: passado, presente e futuro estão imbricados.

A mesma estrofe supracitada também nos remete ao poema “6”, em que se lê: “Mero e moral...”. É evidente que o leitor precisa suspeitar, ainda mais quando, ao ler o poema “11”, se depara outra vez com a palavra “mera”. Isso porque meras são as palavras, sempre incapazes de guardar a coisa nomeada.

A quantidade de pronomes indefinidos desperta a percepção de uma poesia do banal, dos objetos com os quais qualquer pessoa depara diariamente. São pequenas coisas, pequenos instantes que, para Cláudio Neves, configuram uma possibilidade de vencer o “naufrágio da existência”.

Em muitos casos, o poeta consegue fazer até mesmo da adjetivação uma aliada do mundo substantivo da poesia, porque não a emprega gratuitamente, isto é, acaba encontrando o adjetivo que consegue dizer mais quando, por acaso, falta um nome.

A força imagética da poesia de Cláudio Neves é uma evidência desde *De sombras e vilas*, livro em que, aliás, através do poema “O grito”, sobre o quadro de Munch, já se pode perceber um diálogo com a pintura, ou com as artes de modo geral, que parece se firmar em *Isto a que falta um nome*, que traz diálogos, por exemplo, com Escher e Carlos Araújo.

Talvez o maior paradoxo de *Isto a que falta um nome* é que, de tão íntima da morte, a poesia incita à vida. (Não seria também o contrário?) Neste livro, habitam aqueles que estão vivos na morte, como o Brás Cubas de Machado de Assis, bem como aqueles que estão mortos em vida, como os personagens de Autran Dourado.

Após as experiências das muitas vanguardas, parece haver hoje uma ressonância ainda forte de uma ausência do sensível do movimento concretista. Engrandece a literatura brasileira haver um poeta como Cláudio Neves, que, enquanto joga xadrez com a morte, não esquece o afeto. Algo muito digno está acontecendo, ainda que me falte um nome para dizer o que é.

Entre a ausência do não-ser e a presença do não-lugar

Por escrito, de Elvira Vigna

Helena Arruda*

Escrever sobre a obra de Elvira Vigna é não só um desafio, mas um risco. Risco, aliás, muito bom de correr, porque cada capítulo de cada livro nos leva a uma nova forma de olhar *para*, de ser *do* e de estar *no* – mundo. Da mais empedernida realidade às mais humanas fragilidades, tudo é “derramado” sobre um leitor que, implícito ou real, se depara com personagens comuns, simples mesmo, porém densos. Personagens que, no ápice de sua humanidade, expõem suas fraquezas, seus vícios, suas vidas vazias e/ou cheias de emoções, amores, traições, lacunas, desejos, tristezas e pouquíssimas alegrias. Personagens transeuntes, sempre caminhando, observando, esbarrando uns nos outros, andando em círculos, cruzando ruas estreitas e, às vezes, sem saída, ou avenidas largas, em que as travessias são perigosas ou mortais, buscando continuamente algo que não está fora, mas dentro. Aquilo que está dentro do dentro do mundo que está dentro da alma, para tentar pôr para fora (?), para si (?), para o outro (?).

Escrever sobre *Por escrito* (2014) parece um desafio ainda maior, uma vez que a autora lança mão de recursos como a metaficção

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

para pôr a pena nas mãos de uma narradora desfocada – possuidora de uma visão embaçada, talvez míope, da realidade móvel, circundante e, paradoxalmente, fixa – que, transitando por vários mundos, está sempre deslocada nos seus não-lugares e entrecortada pelos seus não-eus, em suas ausências e presenças:

no papelzinho em que tomo nota do que se passa nessa manhã está escrito que não há pinheirinhos na Paulista em primeiros de janeiro. Também não há pinheirinhos nos outros dias do ano. Então, o que tomo nota no papelzinho é na verdade uma ausência de uma ausência. [...] essa ausência de pinheiros é a presença estabelecida, esperada no cenário em questão. Mas sei que tomo nota das ausências, eu sei. É isso, isso aqui que escrevo. É uma questão do que está em nossa frente e nem notamos, o que está ausente, mas presente. Qual dos ontens será o amanhã (p. 15).

Valderez, personagem central, é uma mulher que busca o universo que está “dentro” e, para isso, utiliza-se de um bloco de notas. É com o bloco de notas que trava seus mais íntimos e intensos diálogos. Rememora sua vida e faz questão de frisar que necessita, que gosta de ficar sentada, fixa, observando, anotando. Como *voyeuse*, olha com atenção para as pessoas ao seu entorno, em busca de algo. Valderez elege lugares onde gosta de estar: rodovias, aeroportos, hotéis baratos, bares, degraus de escadas, camas, quartos etc. Lugares onde se sente confortável para pensar, lembrar, tomar notas, sentir cheiros, provar comidas, fazer sexo. Apesar de deixar claro que gosta de estar em lugares fixos, permanece em mudança, “fixando” temporariamente residência não só em hotéis, mas também em apartamentos, em diferentes cidades. Paris, Rio

de Janeiro, São Paulo, Curitiba são as âncoras de seu navio, de onde chega e parte com apenas uma pequena maleta e a roupa do corpo. Valderez não precisa de nada além de sua própria companhia e do seu olhar, que não consegue parar:

eu lá, parada, a bunda já nem mais doendo de tão parada, e me digo: “Não estou parada. Estou a mil por hora. É que não dá para perceber”. Antes de sair do aeroporto e deixar teu quarto, faço o que sempre faço quando saio de um lugar para onde acho que não posso mais voltar: olho em volta. Olho demoradamente em volta. Sempre me digo que é para guardar na memória lugares que depois vou gostar de lembrar. Mas é o contrário. [...] E olho outra vez. E ficaria olhando horas a fio não fosse o sentido de ridículo. [...] Fiz isso a viagem inteira. Fiquei olhando. Sei dos detalhes. Todos eles. Mas o principal eu quase perco (p. 17).

Valderez insiste no que gosta de fazer. Se escreve, escreve para si e ninguém mais. É decidida com relação a seu processo de vida e de escrita: “eu estava olhando ao longe para o nada, que é para onde eu olho sempre. [...] Se sigo, não é por você, é por mim” (p. 19). Assume seu lado de escritora, mesmo querendo renegá-lo: “Não tinha novela na televisão do apartamento alugado de Paris, nem nesse primeiro dia nem em todos os outros. Fiquei lá e fiz a minha, a que sempre faço e refaço, e cada vez menos” (p. 19). Além do mais, tem um trabalho do qual não gosta: agronegócios, mais especificamente, *profiler*, ou seja, faz fichas com informações sobre fazendeiros do café. Como não encontra seu lugar nesse emprego, pede demissão. A partir daí, reconta toda a sua trajetória de vida, a começar pelo fim, e sua nova vida, agora talvez de vez no aparta-

mento do amante, com quem mantém um diálogo penoso durante toda a narrativa – um interlocutor misterioso do qual só conhecemos o nome, Paulo, no terceiro capítulo. Seus outros casos são passageiros, como tudo ao redor. Apenas com Paulo sua vida parece ter algum sentido, já que é com ele, entre partidas e regressos, que estabelece alguma forma de ser e estar. Mas Paulo não tem voz. Apenas Valderez consegue dizer e dizer-se.

A estrutura do romance vai surgindo conforme a narradora apresenta sua vida, ou seja, sem linearidade temporal ou espacial. O relato se divide em capítulos e depois em subcapítulos, sem nomes, apenas números, aos quais chamaremos de blocos, porque, como telas e em *flasbacks*, como a memória, são curtos, entrecortados por digressões, frases pontuais e muitos sintagmas nominais, dando grande fluidez à narrativa, como é praxe na escrita de Vigna.

Desse modo, nos deparamos com um livro de 308 páginas constituído por apenas quatro capítulos, sendo o primeiro: “O fim das viagens”, o maior, com treze blocos; em seguida, vem “O começo das viagens”, composto por quatro blocos; depois, “A viagem da morte de Molly”, com mais quatro blocos; e, por fim, “A última”, formado pelos quatro blocos restantes. Temos a impressão de que Valderez escreve um diário, uma vez que deixa claro que não gosta do passado, menos ainda do futuro, e que, mesmo rememorando os fatos com grande lucidez, quer manter-se arraigada ao presente, tentando alijar-se de um passado imerso em frustrações, impasses e decepções.

Fico no chão, faço carinho no tapete. Até que não dá mais. Sou eu no chão e as pernas cruzadas, dormentes. Levanto então. Monto uma cara neutra e respiro bem fundo que é uma maneira que eu tenho, ineficiente, aliás, como comprovo neste exato

momento em que escrevo isso, de tentar fazer com que as lágrimas sumam (p. 81).

Observamos que, em sua constante busca por lugares fixos, de onde procura olhar o mundo para escrever sua autobiografia, Valderez opta por viagens – fixas e/ou móveis –, levando-nos a viajar com ela em busca de seu devir e porvir. A começar pelos títulos dos capítulos, fica óbvio que empreenderá grandes e pequenas turnês, buscando um novo olhar para desgastados paradigmas.

No romance, as relações pessoais são muito intensas e imbricadas; vão evoluindo e se desmistificando à medida que os capítulos se descortinam diante de um leitor ávido por explicações, o que Valderez faz sem medo, embora diga o contrário.

Valderez tem problemas de relacionamento com a mãe, Maria Olegária, apelidada de Molly por dona Isaura, senhora com quem Molly vem morar no Rio quando sai do interior da Paraíba, grávida do patrão. Valderez é filha desse homem que não conhece. Quando dona Isaura morre, Molly herda sua casa na Zona Norte, mas decide vendê-la para comprar um apartamento na Zona Sul e começar seu sonho. Molly é sempre tratada pelo apelido, nunca é chamada de mãe por Valderez ou Pedro, filho de um desconhecido com quem só manteve relações sexuais para engravidar. Há, todavia, um primeiro Pedro, filho que morre ao nascer, fruto de um relacionamento mais duradouro que Molly decide romper após a morte do bebê. Molly, num átimo de loucura, dá ao segundo filho o mesmo nome do que morreu.

Pedro, mesmo sendo bem mais jovem que a irmã, é seu melhor e único amigo. Com ela, mantém diálogos constantes na escadaria do prédio onde vivem, em Copacabana. São cúmplices

e confidentes. Apenas com ele Valderez tem um relacionamento verdadeiro. Pedro é gay, mas não assume isso para a mãe, a quem também chama de Molly. Pedro parece ser o elo que une as duas pontas da vida da irmã: Valderez-passado e Valderez-presente. Há uma cumplicidade na relação dos irmãos revelada nos silêncios que dizem, como há o distanciamento silencioso entre os irmãos e a mãe, uma lacuna que jamais será preenchida.

Molly parece um objeto qualquer da casa. Tem consciência desse afastamento. Raramente está. Nunca esteve. Sempre enfrentou a vida de cara, pragmaticamente: vendedora de balas, faxineira na Rádio Nacional, maquiadora, conselheira sentimental, vendedora de roupas. É exatamente o reverso de Valderez – quer sempre mais. Não é fixa. Está em constante movimento. É ambiciosa – uma sobrevivente na cidade grande – e tem metas e desejos a serem alcançados: ascender socialmente é um deles. Talvez essa força interior a afaste ainda mais dos filhos. Pedro demora para saber que profissão seguir. Molly sempre soube o que queria e “Pedro é uma conquista de Molly” (p. 113), a principal delas. “Pedro é a paixão da vida de Molly, a única” (p. 114).

O distanciamento de Molly parece-nos a mola mestra para Valderez ser quem é: sempre acompanhada de suas pequenas e grandes solidões, enquanto Pedro decide entrar para a faculdade de Música da UFRJ, candidatar-se a uma bolsa e mudar-se para Paris. Ele deseja ausentar-se. Os deslocamentos e confinamentos são frequentes, já que estão todos à procura de uma não-presença. Pedro conhece Igor, com quem se casa. Antes, porém, há em seu caminho uma bailarina russa de nome Aleksandra, que se apaixona por ele e quer casar-se para continuar vivendo no Brasil. Pedro concorda, logo depois desiste do casamento. Aleksandra atira-se (?) da janela

do apartamento de Molly num dia de festa – de vestido de noiva, pois iria representar num teatro qualquer a peça homônima, de Nelson Rodrigues. Está posta a tragédia.

Valderez vai a Paris rever o irmão e conhecer Igor. Pedro e Valderez querem falar do principal, mas o silêncio é maior. Seus olhares dizem e desdizem, e Valderez assume para si que “às vezes, nem sei bem como falar do principal que no momento, por falta de talento, tento pôr inteiro numa frase. Que faço, refaço e apago” (p. 67).

Valderez insiste em seu processo de escrita e, como Virginia Woolf, necessita de “um teto todo seu”, onde possa narrar do lado de dentro de sua solidão. Não consegue escrever quando o amante chega: “você chegou em casa. Fecho tudo” (p. 68). E seus fantasmas crescem, porque narrar é a única forma possível de exorcizá-los. Então toma pé de sua escritura e continua. É uma questão de sobrevivência.

As relações entre os personagens complicam-se à medida que são tecidas de forma circular, com uma teia fina e tênue. Aleksandra, a bailarina, é amiga de Pedro e torna-se amiga de Zizi, que monta espetáculos teatrais. Zizi é mulher de Paulo, amante de Valderez, a narradora. Zizi pensa que o marido tem um caso com Aleksandra, por ela estar sempre mais próxima. Com a morte de Molly, bem depois da morte de Aleksandra, aparece um broche, único elo entre Valderez e Molly. Valderez deixa o apartamento de Molly e o aluga. Não quer conviver com as recordações do suicídio (?) de Aleksandra. Decide morar num hotel. Mais tarde, Valderez descobre que o broche era da bailarina russa, arrancado por Molly ao tentar puxá-la pela roupa quando ela se joga ou é empurrada da janela.

Nos capítulos finais, a narradora vai desvelando a trama: quem supostamente matou Aleksandra foi Zizi, empurrando-a da janela. Zizi confessa. Valderez não acredita. Zizi, agora com um cân-

cer agressivo, decide ter uma conversa franca com Valderez, se não para puni-la, para reaproximar-se dela. Zizi não quer ser vítima de seu próprio sofrimento, mas quer dividi-lo com a mulher que hoje mora com seu ex-marido. Relações frágeis, por isso tão humanas.

Valderez deixa tudo por escrito para que seu amante leia, porque ela pode não estar presente para dizer-se, uma vez que a vida são possibilidades: estar ou não estar nos seus não-lugares já não importa, pois Valderez continuará indo e, paradoxalmente, fixando-se em cadeiras de lugares movimentados para continuar o que mais tem prazer em fazer: olhar. Agora, Valderez é.

Entretenimento e sofisticação

O livro roubado, de Flávio Carneiro

Marta Maria Rodriguez Nebias*

Em *O livro roubado* (2013), segundo romance policial escrito por Flávio Carneiro, deparamo-nos, já nas primeiras páginas, com uma revelação surpreendente: o culpado é o mordomo. Assim, com apenas uma cajadada, o autor mata duas regras que regem o romance policial tradicional ou, mais especificamente, o chamado romance de enigma. A principal (e elementar) regra transgredida é a que defende que a identidade do culpado só deve ser revelada no final da trama, de modo a preservar o suspense que caracteriza esse tipo de narrativa. A outra é a mencionada por Van Dine em artigo publicado em 1828, no *American Magazine*, de que o autor nunca deve escolher o criminoso entre o pessoal doméstico. Ou seja, o clichê que vincula ao mordomo a culpa pelo crime deve ser evitado a todo custo, já que, segundo o entendimento de Van Dine, o culpado deve gozar de certa “importância”.

Flávio Carneiro, entretanto, não parece preocupado em seguir fielmente as normas do gênero, mas em reescrevê-las, ainda que sutilmente, adequando-as ao contexto contemporâneo. O romancista, que é também crítico e professor de literatura, tem consciência de que, nos dias atuais, um personagem como Dupin,

* Doutoranda em Literatura Comparada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

de Edgar Allan Poe, “pareceria completamente despropositado”, como observa em seu livro de ensaios *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*, publicado em 2005.

O detetive contemporâneo não é herói, já que é fruto de uma sociedade que perdeu a inocência, e o personagem André, que apareceu pela primeira vez no romance *O campeonato* (2002), confirma essa tese, consolidando a figura de um detetive não herói, bem distante do paradigma construído com Dupin. Em suas novas aventuras, percebemos um André um pouco mais maduro que no romance anterior, mas que conserva seu entusiasmo por romances policiais, mulheres e chope gelado.

A história começa por obra do acaso. André estava no lugar certo, na hora certa. Ou no lugar errado, na hora errada. Enquanto esperava o detetive Miranda, que lhe devia dinheiro, retornar ao escritório, eis que surge uma oportunidade tentadora: fazer-se passar por ele e, em troca, faturar a módica quantia de trinta mil euros. Tarefa fácil, já que o caso apresentado pelo milionário Mattos aparentemente já estava solucionado, e o culpado era o mordomo, como em um romance policial daqueles que se encontram em bancas de jornal. André aceita a proposta e, com a ajuda de seu assistente Gordo e de outros que vão surgindo no caminho, tenta recuperar o raro exemplar de *Histoires extraordinaires*, de Edgar Allan Poe, que fora roubado da biblioteca de Mattos.

Apesar da ilusória facilidade na resolução do caso, “ridículo”, segundo André, o desenrolar dos acontecimentos acaba mostrando que, por trás do roubo do livro, há todo um esquema que envolve segredos de alquimistas, sociedades secretas e outros enigmas que precisarão ser decifrados. A revelação precoce do culpado não facilita em nada o trabalho dos detetives, tampouco diminui o interesse do

leitor. Pelo contrário, mantém-no em posição de alerta, lembrando-nos a constatação de Jorge Luis Borges, de que o leitor de novelas policiais lê com uma perspicácia especial. Duvidando e deduzindo, o leitor ocupa papel ativo nessa trama repleta de duplicidades, em que ninguém é o que parece ser e a verdade é escorregadia.

O título do romance, ingênuo à primeira vista, revela-se uma pista que só será percebida como tal ao fim da trama, como se espera de um bom romance policial. O leitor mais atento vai logo perceber uma referência ao conto de Edgar Allan Poe, *A carta roubada*, mas essa referência só completará seu sentido após a resolução do mistério, que, como no conto, talvez fosse um pouco simples demais. Cabe frisar que simples não significa simplório e que, como diria Poe, provavelmente o que atrapalhava a solução do caso era justamente sua simplicidade.

Como mencionado anteriormente, Flávio Carneiro subverte algumas regras do gênero policial sem, todavia, fugir a ele. As inúmeras referências literárias relativas a obras afins propiciam um diálogo com a tradição. Começando por Poe e passando por Conan Doyle, Agatha Christie, Chesterton, Rex Stout, Raymond Chandler, Dashiell Hammett, sem esquecer de Borges, Umberto Eco e nem do compatriota Luiz Alfredo Garcia-Roza, Carneiro percorre toda a trajetória da literatura policial. Desse modo, o leitor especialista no gênero vai se deliciar com todas as referências e citações literárias, enquanto o leitor comum vai ler com avidez, talvez até evitando as citações, de modo a alcançar mais rapidamente o desfecho.

Além de proporcionarem ao leitor reflexões sobre a própria literatura, as referências e citações literárias ajudam André e Gordo a solucionarem o caso, pois apesar de aquele ter concluído o curso de detetive por correspondência, será através dos conhecimentos adquiridos pela leitura de romances policiais que os detetives emba-

sarão seus raciocínios. As referências literárias servirão, inclusive, para dar credibilidade às suas divagações e deduções, afinal, quem colocaria em dúvida a genialidade de Sherlock Holmes?

Podemos deduzir então, com a confiança típica de Holmes, que o romance de Flávio Carneiro versa sobretudo sobre livros, assumindo assim sua condição metalinguística. Tudo gira em torno de livros, com os quais os personagens mantêm relações que, apesar de distintas, compartilham o fato de serem apaixonadas. O bibliófilo Mattos acomoda seus livros em uma suntuosa biblioteca, com destaque especial para sua coleção de livros raros; Gordo, com seu “comércio de livros usados” (expressão eufêmica que utiliza para designar seu sebo), os tem como ofício; enquanto André, leitor obsessivo, os dispõe em uma peculiar geladeira-estante de dar inveja ao personagem Espinosa, de Luís Alfredo Garcia-Roza, deixando-os, desse modo, ocuparem o lugar que normalmente seria de outra de suas paixões: a cerveja. Assim, o Rio de Janeiro vai sendo delineado não apenas por suas paisagens, bares e mulheres bonitas, mas também por suas livrarias, bibliotecas, sebos e livros, divulgando uma imagem inusitada da cidade e dando continuidade ao projeto do autor de homenageá-la, o que foi feito através da trilogia composta por *O campeonato* (2002), *A confissão* (2006) e *A ilha* (2011).

O que nos vem à mente após a leitura do romance são as palavras de Umberto Eco ao afirmar que, quando escreveu *O nome da rosa*, queria que o leitor se divertisse. Parece ter sido essa a intenção primeira de Flávio Carneiro, ao usar uma linguagem acessível e bem-humorada que, somada à narrativa envolvente, concilia entretenimento e sofisticação. Consegue, desse modo, satisfazer – e divertir – todo tipo de leitor, desde o devorador de best-sellers até aquele em busca de experimentações literárias e divagações metalinguísticas.

