

Junho | 2017

ISSN 1984-7556

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

17



FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS VERNÁCULAS
SETOR DE LITERATURA BRASILEIRA

ARTIGOS

ANA CAROLINA DA CONCEIÇÃO FIGUEIREDO
CÉLIA PATRÍCIA SAMPAIO BANDEIRA
ERICK BERNARDES
FERNANDA DOS SANTOS SILVEIRA MOREIRA

ENSAIOS

ANTONIO EDUARDO SOARES LARANJEIRA
FÁBIO SANTANA PESSANHA
FLÁVIA DANIELLE RODRIGUES SILVA
GABRIEL ESTIDES DELGADO

ENTREVISTAS

LEILA LEHNEN
por Dau Bastos
SILVIANO SANTIAGO
por Alberto Pucheu, Alcmemo Bastos, Dau Bastos, Georgina Martins e
Godofredo de Oliveira Neto

RESENHAS

ANDRÉ GARDEL
CAIO MEIRA
FELIPE FERNANDES RIBEIRO
JULIANA BRATFISCH

Junho | 2017

ISSN 1984-7556

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

17



UFRJ
2017

FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS VERNÁCULAS
SETOR DE LITERATURA BRASILEIRA

Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea

www.forumdeliteratura.com

Publicação do Setor de Literatura Brasileira, em parceria com o Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da UFRJ

ORGANIZADORA DESTA EDIÇÃO

Anélia Montechiari Pietrani, UFRJ, Brasil

EDITOR-CHEFE

Dau Bastos, UFRJ, Brasil

EDITORES-ADJUNTOS

Alcmeno Bastos, UFRJ, Brasil

Godofredo de Oliveira Neto, UFRJ, Brasil

Rosa Gens, UFRJ, Brasil

EDITORES-ASSISTENTES

Ricardo Vieira Lima, UFRJ, Brasil

Rodrigo Lopes da Fonte, UFRJ, Brasil

Thais Velloso, UFRJ, Brasil

EQUIPE DE REVISÃO

Ana Beatriz Castro, UFRJ, Brasil

Bruno Santos Pereira, UFRJ, Brasil

Felipe Ribeiro, UFRJ, Brasil

João Gabriel Kalili, UFRJ, Brasil

Jerusa Nina, UFRJ, Brasil

Pedro Vieira de Castro, UFRJ, Brasil

EQUIPE TÉCNICA

Designer e webmaster

Oyama Sanz, UFRJ, Brasil

Diagramação

Wal Pinto, UFRJ, Brasil

Consultoria

Elir Ferrari, UERJ, Brasil

CONSELHO CONSULTIVO

Alckmar Luiz dos Santos, UFSC, Brasil

Antonio Carlos Secchin, UFRJ, Brasil

Célia Pedrosa, UFF, Brasil

Evando Nascimento, UFJF, Brasil

Friedrich Frosch, Universidade de Viena,

Áustria

Gustavo Bernardo, UERJ, Brasil

Hans Ulrich Gumbrecht, Universidade de

Stanford, EUA

Helena Bonito, Universidade Mackenzie,

Brasil

Italo Moriconi, UERJ, Brasil

Jacqueline Penjon, Universidade Sorbonne,

França

Joachim Michael, Universidade de

Hamburgo, Alemanha

Karl Erik Schøllhammer, PUC-Rio, Brasil

Lucia Helena, UFF, Brasil

Luiz Costa Lima, PUC-Rio, Brasil

Pedro Meira Monteiro, Universidade de

Princeton, EUA

Regina Dalcastagnè, UnB, Brasil

Silviano Santiago, PUC-Rio, Brasil

Faculdade de Letras da UFRJ

Setor de Literatura Brasileira

Avenida Horácio Macedo, 2.151, Sala D-226,

CEP: 21941-917, Rio de Janeiro, RJ

55 21 3938-9750

fdeliteratura@gmail.com

CATALOGAÇÃO NA FONTE

Biblioteca da Faculdade de Letras da UFRJ

F745 Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea – Rio de Janeiro : UFRJ,
Faculdade de Letras, 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

ICDDDB 869.09005

SUMÁRIO

Apresentação

7

Artigos

Ficção, realidade e recepção em “Exílio”, de Milton Hatoum

Ana Carolina da Conceição Figueiredo

15

O poeta-músico Ariano Suassuna ou
a música como instância desvelante da poeticidade

Célia Patrícia Sampaio Bandeira

29

Metamorfoses da voz: Bernardo Carvalho e Graciliano Ramos

Erick Bernardes

39

Diálogos de Samuel Rawet: contos da incomunicabilidade

Fernanda dos Santos Silveira Moreira

51

Ensaaios

Letra e música: a trilha sonora na literatura contemporânea

Antonio Eduardo Soares Laranjeira

67

Itinerário demental para composição de poetas

Fábio Santana Pessanha

85

Tabu e linguagem em “Um conto nefando?”, de Sérgio Sant’Anna

Flávia Danielle Rodrigues Silva

115

Poéticas da desigualdade social no
romance brasileiro contemporâneo

Gabriel Estides Delgado

133

Entrevistas

Leila Lehnen

por Dau Bastos

153

Silviano Santiago

por Alberto Pucheu, Alcmemo Bastos, Dau Bastos,
Georgina Martins e Godofredo de Oliveira Neto

163

Resenhas

Estreia auspiciosa

A mulher do fuzileiro, de Álvaro Marins

André Gardel

185

Uma leitura obrigatória e necessária

Rio-Paris-Rio, de Luciana Hidalgo

Caio Meira

189

Paris em São João de Meriti: do fake ao absurdo

Leonardo contra Paris, de Márcio-André Haz

Felipe Fernandes Ribeiro

193

A literatura como um farfalhar de leituras

Rasga-mortalha. Poemas dos outros, de W. B. Lemos

Juliana Bratfisch

199

APRESENTAÇÃO

Anélia Montechiari Pietrani*

Todos os livros enfocados nesta edição evidentemente são contemporâneos, entretanto, apesar das buscas específicas de seus respectivos autores, foram produzidos com tanta consciência que se inserem ativamente em um fluxo com origem no passado longínquo, graças ao qual a ficção e a poesia têm continuidade. A irmaná-los destacam-se também o carinho e o respeito com que os analistas os abordam, reveladores dos motivos que os levaram a escolhê-los como objetos de estudo.

Artigos

Ana Carolina da Conceição Figueiredo esmiúça a crônica “Exílio”, do escritor manauense Milton Hatoum. Integrante da coletânea *Um solitário à espreita* (2013), a narrativa se ambienta em 1969 e é protagonizada por jovens em luta contra o regime militar. Para empreender sua exegese, a analista recorre a teóricos como Antoine Compagnon, Hans Robert Jauss, Roland Barthes, Vincent Jouve e Wolfgang Iser. Assim, pode pensar em profundidade os laços entre real e imaginário com vistas à criação ficcional, apresentada como convite a um jogo a ser partilhado pelo escritor e pelo receptor.

Em sua análise de “Galope à beira-mar”, Célia Patrícia Sampaio Bandeira evita encaixar espaço-temporalmente o famoso poema de Ariano Suassuna e procura resgatar uma temporalidade mítica, marcada pela fusão entre pensamento, poesia e música. Para tanto,

* Professora adjunta de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

dialoga com um leque de pensadores que inclui desde o pré-socrático Heráclito e o filósofo alemão Martin Heidegger até compatriotas de nosso tempo como Antonio Jardim e Emmanuel Carneiro Leão. Em síntese, mostra os versos como frutos do encontro do poeta paraibano com o saber originário, a perspectivarem os primórdios da cultura brasileira.

O terceiro artigo aproxima Bernardo Carvalho e Graciliano Ramos por meio de um movimento comparativo que busca matéria-prima para a construção da interface na obra de Luiz Costa Lima. Objetivamente, Erick Bernardes tematiza a monstruosidade no romance *O filho da mãe* (do carioca) e na crônica “Macobeba” (do alagoano). Por essa via, trata Quimera e Macobeba, a um só tempo, como metáforas da resistência política e produções de diferença – em ambos os casos, a atestarem o potencial da literatura para, sempre porosa, reconfigurar continuamente o mundo.

Samuel Rawet tem na universidade a principal instância a garantir atenção à sua relevante produção. É o que comprova o escrito devotado aos contos “A fuga” e “Uma velha história de maçãs”, nos quais se destaca um tema bastante presente na obra do autor: a angústia diante da dificuldade humana de se comunicar. Para pensar a problemática, Fernanda dos Santos Silveira Moreira recorre ao pensamento do filósofo judeu Martin Buber, que o ficcionista muito admirava. Assim, lança luz sobre a habilidade com que o escritor brasileiro de origem polonesa trata a diferença entre o que se espera e o que se alcança nas relações entre as pessoas.

Ensaios

A relação entre a literatura e outras linguagens oferece eixo ao primeiro ensaio, dedicado ao exame das muitas citações de letras de

música presentes nos livros brasileiros *Álbum duplo: um rock romance*, de Paulo Henrique Ferreira, e *Go*, de Nick Farewell. Para desenvolver sua abordagem, Antonio Eduardo Soares Laranjeira dialoga com autores como Claus Clüver, Décio Cruz, Evelina Hoisel e Irina Rajewski. Pouco a pouco, demonstra que as canções pop que compõem a “trilha sonora” dos dois romances mantêm uma relação orgânica com o enredo e contribuem bastante para a construção das personagens.

Fábio Santana Pessanha encontra em Manoel de Barros a resignificação da demência, que deixa de se associar à loucura para dizer da atitude de escuta da ressonância das palavras. A partir daí, visita outros poetas de nosso tempo, a exemplo do concretista Augusto de Campos, para quem a busca de sentido na poesia leva a um “quase”, o que significa que a falta continuará a existir. O itinerário inclui também o paranaense Paulo Leminski e o mato-grossense Nicolas Behr. Dessa forma, o ensaísta sinaliza preferências sem erigir cânon, ao mesmo tempo que aprofunda o enfoque e define a linha de raciocínio.

Em 2003, Sérgio Sant’Anna lançou a coletânea *O voo da madrugada*, feita de dezesseis narrativas que partilham o enfrentamento de temas delicados com uma ironia sutil e uma boa dose de autorreflexividade. Em seu texto, Flávia Danielle Rodrigues Silva se concentra em “Um conto nefando?”, em que um incesto entre mãe e filho é apresentado sem idealização nem moralismo, o que deixa o receptor à vontade para atentar menos para o comportamento do que para a linguagem. Assim, pode admirar a inteligência e a lapidação que fazem da obra do autor uma das mais prestigiosas de nossa contemporaneidade.

O último ensaio se detém inicialmente no século XIX, quando o romance decidiu se engalfinhar com a sempre injusta realidade do mundo e encontrou autores como Dostoiévski, Flaubert, Henry

James, Machado de Assis e Émile Zola dispostos a levar longe o senso crítico. O segundo movimento de Gabriel Estides Delgado é apontar Chico Buarque e Rubens Figueiredo como ficcionistas que dão continuidade a essa tradição. Nesse sentido, analisa *Leite derramado* e *Passageiro do fim do dia* no tocante tanto à partilha da preocupação social quanto às peculiaridades formais.

Entrevistas

A gaúcha Leila Lehnen é mundialmente conhecida pelo misto de desvelo e denodo com que trata a literatura contemporânea produzida no Brasil e nos demais países latino-americanos. O aparente ecletismo relativamente à escolha dos autores de sua predileção encontra um contraponto dos mais fecundos na opção por escritos ficcionais em que se percebe o desassossego frente às injustiças.

Em respostas enviadas por e-mail, a professora da Universidade do Novo México sublinha o fato de os Estados Unidos serem um pouco mais abertos aos textos produzidos em espanhol, cujos autores em atividade partilham com os brasileiros a dificuldade de fazer ler produções refratárias a estereótipos. Mas o senso de realidade não a impede de apontar meios de tornarmos a ficção e a poesia nacionais mais conhecidas no exterior – esforço a que dedica boa parte de sua atuação.

A segunda entrevista nasceu de um encontro vibrante de Silviano Santiago com os estudantes e professores da Faculdade de Letras da UFRJ. Convidado a falar sobre seus dois últimos livros – o romance *Machado* e o ensaio *Genealogia da ferocidade – ensaio sobre Grande sertão: veredas, de Guimarães Rosa* –, o escritor e professor dilatou o foco para tratar de vários títulos de sua vasta obra e abordar questões cruciais dos estudos literários.

Em sua fala, sublinhou o fato de estar com oitenta anos de idade para se dizer numa fase da vida em que pode reduzir a carga de leitura e ousar desfazer até mesmo de caminhos trilhados durante sua formação. Não por acaso, há bastante tempo seu ensaio e sua ficção embaralham os gêneros e põem abaixo barreiras colocadas para sua geração, a exemplo da empobrecedora ideia de rebaixar a biografia, o contexto e qualquer outra fonte de elementos ditos extraliterários, para limitar a atenção ao texto em si.

Resenhas

A resenha de André Gardel sobre *A mulher do fuzileiro* é prova concreta do valor da honestidade intelectual. Ao percorrer os diferentes contos da coletânea de Álvaro Marins, o analista leva a cabo um comparatismo interno em que várias composições despontam como irretocáveis, enquanto umas poucas se veem merecedoras de ajuste. Entre outras vantagens, a franqueza legítima a afirmativa do lugar especial ocupado pela obra em nossa contemporaneidade literária e nos estimula a ler todas as narrativas, de modo a nos irmarmos ao ficcionista e ao analista no fascinante exercício dos sentidos crítico e estético.

Em seu segundo romance, Luciana Hidalgo cria um caso de amor durante a ditadura, entre dois exilados brasileiros em Paris. Ao analisar *Rio-Paris-Rio*, Caio Meira chama a atenção para o fato de a autora não temer a realidade, preferindo incorporá-la à ficção, potencializada pelo desenvolvimento da subjetividade dos personagens e pela lida meticulosa com a linguagem. Assim, o receptor tem o prazer de apreciar uma narrativa densa e trabalhada, que lhe oferece, além disso, lentes acostumadas a ler momentos como o atual – igualmente maculado pelo golpe.

Márcio-André Haz entrega o protagonismo de *Leonardo contra Paris* a um escritor suburbano que, ao perder a namorada que lhe dava guarida no abastado bairro do Leblon, inventa uma viagem a Paris, onde supostamente lecionaria na Sorbonne. Manifestada a mentira, nada mais fácil que sustentá-la nessa fábrica de fanfarrice chamada rede social: fotomontagens e outros recursos de edição fingem tão bem o sucesso na França que despertam enxurradas de curtidas. Em sua resenha, Felipe Fernandes Ribeiro destaca que o engodo se espessa ao se apresentar como marca do próprio mundo literário, igualmente movido pela farsa interesseira.

O título do livro de poemas de W. B. Lemos – *Rasga-mortalha. Poemas dos outros* – sintetiza a exitosa proposta, desenvolvida ao longo de suas páginas, de fazer-se basicamente do diálogo com autores mortos, entre os quais se encontram desde Gregório de Matos até Bukowski, passando por Machado de Assis, Beckett, Gertrude Stein e Leminski. Segundo Juliana Bratfish, a pluralidade da interlocução faz os versos variarem de tom, indo do arcaico ao escrachado. Mais que isso, a ancoragem no passado é apenas parte do projeto, que inclui ainda “uma confiança no errático que sustenta o livro e a escrita”.

Possível desdobramento

Como o leitor vê, os articulistas, ensaístas, entrevistados, entrevistadores e resenhistas conseguem chamar a atenção para aspectos importantes dos escritos de que tratam e, ao mesmo tempo, despertar a vontade de conhecê-los integralmente. Então nos vemos diante de uma situação duplamente promissora: caso mergulhemos nos contos, poemas e romances examinados, ampliamos bastante as chances de enriquecer nossa visão da literatura e, no mesmo movimento, fortalecer a produção de nossos coetâneos.

ARTIGOS

ESCRITOS SOBRE ASPECTOS
DA LITERATURA

Ficção, realidade e recepção em “Exílio”, de Milton Hatoum

Ana Carolina da Conceição Figueiredo*

“Saber como se lê é determinar a parte respectiva do texto e do leitor na concretização do sentido. A leitura, de fato, longe de ser uma recepção passiva, apresenta-se como uma interação entre o texto e o leitor”.

Vincent Jouve

A leitura se concretiza na interação entre o texto e o leitor. Essa interação ocorre no processo de fusão dos conhecimentos que o leitor detém com o horizonte inscrito no texto. Nas palavras de Vincent Jouve,

a leitura de um texto, o modo pelo qual o sentido está constituído, é o mesmo para todos os leitores; é a relação com o sentido que, num segundo momento, explica a parte subjetiva da recepção. Em outros termos, cada leitor reage pessoalmente a percursos de leitura que, sendo impostos pelo texto, são os mesmos para todos (2002, 44).

Com base nessas afirmações, discutiremos, em primeiro lugar, a partir da leitura da crônica “Exílio”, de Milton Hatoum, o

* Pós-graduanda (Especialização) em Estudos Literários na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

processo de interação entre o texto e o leitor. Em seguida, pensaremos as fronteiras entre a ficção e a realidade no âmbito da narrativa.

Recepção: do texto ao texto do leitor

Hans Robert Jauss, teórico da Estética da Recepção, compreende o leitor como ser que possui uma vivência de mundo, experiências pessoais, olhar histórico e social, condições afetivas e conhecimentos linguísticos e literários. Jauss chama de “horizonte de expectativas” essa bagagem que o leitor aciona para entender o texto. Nesse sentido, a leitura se desenvolve na fusão do horizonte de expectativas do leitor com o horizonte de expectativas do texto. De acordo com Jauss,

a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida. Ela desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto a “meio e fim”, conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão vinculado, ao qual se pode, então – e não antes disso –, colocar a questão acerca da subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores (1994, 51).

Na estrutura do texto, encontram-se saberes e conhecimentos inscritos, para que o leitor consiga compreender e experienciar a leitura. Wolfgang Iser nomeia essa organização textual de “leitor

implícito”, que “incorpora tanto a pré-estruturação do sentido potencial efetuada pelo texto, como a realização desse potencial efetuada pelo leitor durante o processo de leitura” (Iser *apud* Oliveira: 2016, 5).

Sob essa perspectiva, compreende-se que a leitura envolve os processos relacionados à interação entre texto e leitor. Nesse sentido, pode-se concordar com as palavras de Jouve, para quem “a leitura é uma atividade complexa, plural, que se desenvolve em várias direções” (2002, 17). Isso ocorre uma vez que o texto literário é constituído não apenas de um entrelaçamento de signos originários das ideias de um ser empírico, ou seja, de seus pensamentos, vivências ou conhecimento de mundo. A leitura, para ter sentido e ganhar vida, depende também do encontro com o leitor, um ser pensante, com vivência cultural e subjetiva. O modo como esse leitor interpreta as informações veiculadas no texto depende também da composição, do modo como os signos estão estruturados.

Considerando a estrutura de “Exílio”, de Milton Hatoum, nota-se que o fragmento que abre a narrativa, “Dezembro, 1969”, já situa o leitor em um contexto político e histórico. Ao mencioná-lo, o texto indica que o leitor precisa ter algum conhecimento do período de ditadura militar no Brasil, caso queira compreender o evento narrado. Outra questão importante se configura no modo como a história é exposta pela voz do narrador-personagem, que relata suas lembranças do passado, memórias de acontecimentos vividos por ele na época da ditadura.

M.A.C. decidiu ir a pé até a rodoviária: comeria um pastel e seguiria para a W3. Numa tarde assim, seca e ensolarada, dava vontade de caminhar, mas preferi pegar o ônibus uma hora antes do combinado: saltaria perto

do hotel Nacional, desceria a avenida contornando as casas geminadas da W3. A cidade ainda era estranha para mim: espaço demais para um ser humano, a superfície de barro e grama se perdia no horizonte do cerrado (Hatoum: 2013, 37).

Ao fazer referências à cidade de Brasília e a nomes de lugares da capital – W3, Asa Norte, hotel Nacional, Lago Paranoá, Eixo Rodoviário etc. –, “Exílio” lança pistas, indícios de informações para o leitor, que deverá fazer inferências e tomar como base o conhecimento prévio sobre a cidade, para compreender essas referências, podendo, de certa forma, associar a ficção ao real. O horizonte de expectativas implícito da crônica configura-se, assim, como os conhecimentos, saberes prévios que o leitor precisa possuir para compreender a história narrada. Como mencionado anteriormente, a recepção ocorre quando o horizonte implícito do texto se funde com o horizonte do leitor, o que condiciona a suplementação dos vazios por parte do leitor.

Esse modo de o texto se estruturar requer um maior esforço de abstração do leitor, considerando que “a leitura apresenta-se, pois, como uma atividade de antecipação, de estruturação e interpretação” (Jouve: 2002, 18). Assim, o leitor de “Exílio”, diante da complexidade da narrativa, precisa diminuir a velocidade de leitura, pois só assim consegue compreender os sentidos e as referências assinaladas. Sobre esse tipo de leitura, Barthes afirma que

não deixa passar nada; ela pesa, gruda ao texto, lê-se, assim se pode dizer, com aplicação e ânimo, enxerga em cada ponto do texto o assíndeto que corta as linguagens – e não

a história: não é a extensão (lógica) que a cativa, o desfolhamento das verdades, mas o folhear do sentido (*apud* Jouve: 2002, 19).

Além disso, certas questões são omitidas pelo texto, as quais devem ser elaboradas e reconstruídas no desenrolar dos acontecimentos.

Nesse sentido, percebe-se uma organização estrutural que, ao mesmo tempo, lança pistas, deixa enigmas e cenas ambíguas, como, por exemplo, as inscritas em:

Pobre M.A.C. [...] Tremia ao meu lado, parecia chorar e continuou a tremer quando saltamos da viatura e escutei sua voz fraca: “sou menor de idade”, e logo uma bofetada, a escolta, o interrogatório. Ainda virou a cabeça, o rosto pedindo socorro...

Não o vi mais naquela noite longa. Eu também era menor de idade e escutei gritos de dor no outro lado de uma porta que nunca foi aberta. Em algum lugar perto de mim, alguém podia estar morrendo, e essa conjectura dissipou um pouco do meu medo. [...] Trinta e dois anos depois, na primeira viagem de volta à capital, encontrei um amigo de 1969 e perguntei sobre M.A.C.

“Está morando em São Paulo”, ele disse. “Talvez seja teu vizinho”.

“Pensei que tivesse morrido”.

“De alguma forma ele morreu. Sumiu do colégio e da cidade, depois ressuscitou e foi anistiado”.

“Exílio”, murmurei.

“Delação”, corrigiu Carlos Marcelo. “M.A.C. era um dedo-duro. Entregou muita gente e caiu fora”.

Senti um calafrio, ou alguma coisa que lembra o medo do passado (Hatoum: 2013, 38).

No fragmento acima, o narrador relata a reação do amigo M.A.C. após serem presos juntos. Todavia, segundo a narrativa, M.A.C. continuou preso e foi torturado. No trecho: “M.A.C. era um dedo-duro. Entregou muita gente e caiu fora” (p. 38), há a afirmação do narrador de que M.A.C. denunciou muitas pessoas que estavam envolvidas na luta contra a ditadura e depois fugiu.

No entanto, nota-se que a estrutura interna de “Exílio” dá conta de um discurso permeado por ambiguidades, as quais podem ser compreendidas como estratégias textuais para confundir o leitor. Diante dessa estrutura, o leitor irá criar outras hipóteses interpretativas. Além disso, ao considerar o espaço que o texto deixa para o leitor, este precisa mobilizar o imaginário para suplementar as demais informações e tomar como objetos de auxílio a ordem das ações e a linguagem simbólica. Sobre esse aspecto do texto literário, Jouve afirma que, “como as personagens, o espaço e a situação não podem ser descritos inteiramente, o leitor completará a narrativa em sua imaginação segundo aquilo que lhe parece verossímil” (2002, 63). Em outras palavras, caberá ao leitor reunir toda a significação da obra.

No caso de “Exílio”, uma das hipóteses interpretativas encontra-se no momento em que o narrador, ao afirmar, em seu fluxo de consciência, que “senti um calafrio, ou alguma coisa que lembra o medo do passado” (Hatoum: 2013, 38), deixa para o leitor a conjectura de que foi o narrador quem denunciou o amigo M.A.C. Essa conjectura é erguida quando retomamos o trecho:

Pobre M.A.C. [...] Tremia ao meu lado, parecia chorar e continuou a tremer quando saltamos da viatura e escutei sua voz fraca: “sou menor de idade”, e logo uma bofetada, a escolta, o interrogatório. Ainda virou a cabeça, o rosto pedindo socorro... Não o vi mais naquela noite longa. Eu também era menor de idade e escutei gritos de dor no outro lado de uma porta que nunca foi aberta. Em algum lugar perto de mim, alguém podia estar morrendo, e essa conjectura dissipou um pouco do meu medo (Hatoum: 2013, 37).

Diante dos indícios, pode-se dizer que o narrador entregou o amigo para os militares e depois fugiu para São Paulo. Assim, o dedo-duro, exilado e anistiado poderá ser, numa outra leitura de “Exílio”, o narrador-personagem. Dessa forma, no decorrer da leitura da narrativa, o receptor poderá fazer mais de uma interpretação. Essas interpretações são possíveis. Todavia, para interpretar de modo coerente, o leitor terá de seguir a estrutura textual, pois “o texto permite, com certeza, várias leituras, mas não autoriza qualquer leitura” (Jouve: 2002, 25).

Entre as fronteiras da ficção e da realidade

A relação entre ficção e realidade é motivo de um árduo combate no âmbito da literatura. *Grosso modo*, para uns, a literatura aborda as coisas do mundo, do real; para outros, a literatura é autônoma, autorreferencial.

Refletindo sobre essas questões, pensa-se que, se a literatura é capaz de descrever a existência e sondar a subjetividade, por que não seria capaz de descrever o real, não de copiá-lo, mas, sim, com seu modo de organizar a linguagem, recriar seus conteúdos?

Nesse sentido, com base no pensamento de Antoine Compagnon, convém pensar “não mais ‘como a literatura copia o real?’, mas ‘como ela nos faz pensar que copia o real?’ Por quais dispositivos?” (2010, 106).

Roland Barthes, no livro *Aula*, em que discute três forças da literatura que baseia nos conceitos gregos de *mathesis*, *mimesis*, *semiosis*, afirma entender por literatura

não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela viso, portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro (1989, 16).

Pensando por esse ângulo, a literatura põe em cena uma linguagem que estrutura um entrelaçamento de signos que, por sua vez, extraídos do âmbito do real, criam no mundo ficcional elementos, significados e sentidos muito próximos da realidade. Esse real encenado na ficção leva o leitor a experienciar uma sensação ilusória da realidade. Em “Exílio”, as descrições da cidade de Brasília e o contexto de perseguição na ditadura militar podem levar o leitor a associar a ficção ao real. Dessa forma, o leitor é surpreendido pelo efeito do real, que não deixa de ser apenas uma armadilha construída pelos recursos linguísticos do texto ficcional. Para Barthes,

a função da narrativa não é “representar”, é constituir um espetáculo que nos aparece ainda mais enigmático, mas que não poderia ser de ordem mimética; a “realidade” de uma sequência não está no seguimento ‘natural’ das ações que a compõem, mas na lógica que nelas se expõe, se arrisca e se satisfaz [...]. “O que se passa” na narrativa não é, do ponto de vista referencial (real), à letra: nada, “o que acontece” é somente a linguagem, a aventura da linguagem, cuja chegada nunca deixa de ser festejada (*apud* Oliveira: 2007, 5-6).

O real presente no texto ficcional configura-se como uma aventura da linguagem literária, que, como afirma Barthes a respeito da literatura, “acredita sensato o desejo do impossível” (1989, 22).

Iser propõe pensar que o texto ficcional não está totalmente isento de realidade, mas a linguagem não consegue dar conta de todos os elementos que compõem o real. O ficcionista seleciona os elementos do mundo para combiná-los no universo ficcional. Desse modo, Iser sugere passar dessa dupla relação entre real e ficção para a tríade: real, fictício e imaginário. “Como o texto ficcional contém elementos do real, sem que se esgote na descrição deste real, então seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingida, a preparação de um imaginário” (Iser: 1984, 384). Assim, caberá ao leitor suplementar os vazios do escrito.

“Exílio” se inscreve na fronteira entre o real, o fictício e o imaginário, pois os elementos retirados da realidade são incompletos, devido à limitação dos campos de referência. Há poucos detalhes sobre o espaço da cidade de Brasília, não há descrições físicas

dos personagens, apenas menção ao sentimento de medo. O leitor superará essa carência ao reconstruir os dados em seu horizonte de expectativas e tomará o mundo ficcional criado em seu imaginário como verdade. Isso ocorre porque, segundo Iser,

o texto ficcional contém muitos fragmentos identificáveis da realidade, que, através da seleção, são retirados tanto do contexto sociocultural quanto da literatura prévia ao texto. Assim retorna ao texto ficcional uma realidade de todo reconhecível, posta, entretanto, agora sob o signo do fingimento. Por conseguinte, este mundo é posto entre parênteses, para que se entenda que o mundo representado não é o mundo dado, mas que deve ser apenas entendido como se o fosse. [...] Pelo reconhecimento do fingir, todo o mundo organizado no texto se transforma em um “como se” (1984, 400).

Além disso, esse efeito ilusório do real poderá levar o leitor a vincular os eventos descritos na narrativa à vida do escritor. Pode-se dizer que isso acontece nas obras em que a narrativa se desenvolve no formato, por exemplo, de memórias, em que a origem e a história do autor conferem uma certa ambiguidade ao texto, sobre o que pertence à realidade e aquilo que se prende à ficção.

Nestas reflexões sobre “Exílio”, compreendemos que a crônica seduz também pela forma, pelo modo como se constrói. Isso ocorre porque encena um relato ambíguo e composto por um discurso ficcional permeado por uma realidade fingida, a demandar a atuação do imaginário do leitor.

No processo de suplementação dos vazios do texto, o leitor, ao mesmo tempo que desenvolve a criatividade, liberta-se das percepções comuns sobre o mundo. Por isso, para Jauss, “na atitude de fruição estética, o sujeito é libertado pelo imaginário de tudo aquilo que torna a realidade de sua vida cotidiana constrangedora” (*apud* Jouve: 2002, 107). Ao criar hipóteses interpretativas para compreender um texto ambíguo, o leitor se relaciona com o escrito e, nessa interação, vive e sente a obra.

Referências

- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- HATOUM, Milton. “Exílio”. In: _____. *Um solitário à espreita*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, pp. 37-8.
- ISER, Wolfgang. “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). *Teoria da Literatura em suas fontes*. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984, v. 2.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- JOUBE, Vincent. *A leitura*. Tradução de Brigitte Hervot. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- OLIVEIRA, Marcia Lisbôa Costa de. “Mimesis e recepção em *Budapest*, de Chico Buarque”. *Anais do Encontro Regional da Abralic 2007*. Rio de Janeiro, 2007, pp. 1-9.
- _____. “Anotações de aula do curso de especialização em Estudos Literários – trechos selecionados e traduzidos de *The Implied Reader*, de Wolfgang Iser”. São Gonçalo: FFP/UERJ, 2016.

Resumo

Este artigo tem por objetivo discutir a relação entre realidade, ficção e recepção na crônica “Exílio”, de Milton Hatoum. A análise terá como ponto de partida a interação entre o texto e o leitor. Além disso, trataremos da dicotomia entre real e ficção, refletindo sobre as configurações assumidas pelos dados de realidade no texto ficcional. Desse modo, realçaremos a construção textual, lançando mão de conceitos teóricos – sobretudo da Estética da Recepção – para pensar a linguagem literária.

Palavras-chaves: leitura; recepção; sentido; ficção; realidade.

Abstract

This article aims to discuss the relationship between reality, fiction and reception in the chronicle “Exile”, by Milton Hatoum. The analysis will have as its starting point the interaction between the text and the reader. In addition, we will deal with the dichotomy between real and fiction, reflecting on the configurations assumed by the reality data in the fictional text. In this way, we will highlight the textual construction, using theoretical concepts – especially the *Aesthetic of Reception* – to think the literary language.

Keywords: reading; reception; sense; fiction; reality.

O poeta-músico Ariano Suassuna ou a música como instância desvelante da poeticidade

Célia Patrícia Sampaio Bandeira*

“Os gregos foram que deram ao Ocidente a vigência ontológica da música. Na música eles não viam apenas uma expressão imediata da alma; nas vibrações do som e nas oscilações dos ritmos sentiam desfazer-se os limites e as barreiras das realizações e viam brilhar um relâmpago sobre o abismo noturno da realidade onde brotam a vida e a morte, o mundo e o imundo, a ordem e o caos. [...] Para a Filosofia, a música não é uma arte entre outras artes. Não há uma musa da música. A música é que é a musa de todas as musas. Por isso as artes são todas musicais e são arte na medida de sua musicalidade. Pois na música se dá o mais alto grau de realização de qualquer real”.

Emmanuel Carneiro Leão

Colocamo-nos no empenho da escuta da poética de Ariano Suassuna em gêneros diversos – música armorial, teatro, ficção e poesia –, considerando a poesia como fonte mais profunda de toda a obra desse aedo. O canto de Suassuna só pode ser completamente compreendido se trouxermos para a dinâmica interpretativa da leitura a compreensão originária que reúne música, poética e filosofia.

* Doutoranda em Processos Criativos – Poéticas da Criação Musical na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

O poema é o re-encontro do poeta aedo com o saber originário: um poema musical pensante que pensa as origens da cultura brasileira. O saber originário não é outro saber que não o saber do bardo, aedo, músico-poeta-filósofo, o saber criativo como inauguração de mundo e criação poética da cultura em que habitamos. “Saber era originariamente saber música, isto é, determinar o conhecimento como um conhecimento poético, concreto, um co-nascimento com o concreto, um co-nascimento com a capacidade de desencadear realidade” (Jardim: 2005, 187).

Martin Heidegger indica um caminho, distinto da acepção tradicional, para a realização de uma escuta do que seja a cultura e o pertencimento da ciência e da arte a esse âmbito da produção humana. Ao compreendermos a produção como o modo de levar à presença, o percurso nos recoloca originariamente no “modo decisivo de se apresentar tudo o que é e está sendo” (Heidegger: 2001, 41) e nos redimensiona para a compreensão de que qualquer pensamento sobre o sentido do que é e está sendo deve surgir em um diálogo com os pensadores gregos, na articulação entre música, pensamento e poesia: o retorno ao mais originário.

Assim, Heidegger aponta não o que está no passado histórico, mas no arcaico, uma *arché* em que pensamento e poesia estão colocados juntos à música. Trata-se do saber do aedo, que se distingue do saber da ciência moderna, que, pela vontade de conhecer, assume um discurso sobre todas as coisas, apropriando-se de e dominando aquilo que é e está sendo. O sentido do ser da música e da poesia está perdido na ciência moderna da música e da poesia, pois esta ciência assume, com suas formas de representação e análise, o lugar das coisas que são. Esse é um posicionamento epistêmico, em que o “estar” se dá a partir de

um movimento do depois, não se lança junto com o fenômeno, não se dá na vigência.

A escuta do canto na recolha da poesia como manancial da obra de Ariano Suassuna recai no mais originário, cujo método conserva um se lançar junto, e “apoiar-se no significado originário da palavra e, em sua evolução, perceber o âmbito do real em que fala a palavra” (Heidegger: 2001, 41). Desde esse itinerário, buscamos compreender a poesia como “dizer projetante”, o que nos faz pensar a poética de Ariano como criação de lugares deslocados, como mundo inventado para abrigar a desmedida – a *hybris* –, que está fora da medida operada pelo controle técnico da ciência moderna. A desmesura da poesia é, a partir de seu empenho, uma medida própria, isto é, a dimensão poética originária do habitar humano. Em outras palavras: a literatura mede-se por si mesma como experiência de aprofundamento da existência, desde o ato desafiador cometido por Prometeu no mito grego arcaico. Ouçamos, então, o canto do poeta como um modo de recolher conhecimento:

Galope à beira-mar

Aqui, neste Forte de Pau-Amarelo
eu sonho o Brasil em seu sangue de Brasa.
Reforço o alicerce de pedra da Casa
e ao sol do Sertão, este Azul dismantelo.
Que eu canto o Paudarco, o paudarco amarelo
velando as entradas da Serra e do Mar.
E a minha viola se põe a esturrar,
ferida no sangue do Povo que é pobre,

que é grande, que é raça, que é Onça que é nobre,
cantando Galope na beira do Mar!

Eu moldo o sertão em teu sol, Litoral,
e o verde da mata florada do Engenho
é outro dos Reinos que forjo e que tenho,
bebendo, do Mar, estes verdes e o Sal.
Eu sopro meu Fogo na trompa de Cal
e imito os estalos do Vento a queimar.
No som dos Canhões vejo o Bronze sagrar
Os Fortes de pedra da Guerra Holandesa
E a negra e vermelha da Nau portuguesa
Cantando Galope na beira do mar!

Porque, no Sertão, as três onças sinadas
— a Negra, a Vermelha e a Branca da Moura —
Cruzaram seus Sangues de ferro, em tesoura,
Parindo no Sol, a Fiel, a Pintada.
Castanha da parda, vermelha e malhada,
Seu pelo é dos ouros da Rosa lunar!
Uns olhos acesos, a Brasa solar!
E eu, sangue do Sol de uma Onça-Malhada,
Celebro esta Raça castanha e sagrada,
Cantando Galope na beira do Mar!

(Suassuna: 2007, 19)

O poema inicia no “Aqui”, instaurando um espaço-temporalidade em que se constitui a própria criação da obra, se a compreendermos como *ergon*, que se constitui no movimento de algo vir

a descobrir-se e manter-se descoberto. Criando obra é que se dá a possibilidade de criar o espaço sonhado – sonhar o espaço é leva-lo à vigência: o aedo aciona um *augere*, instaura em um tempo e um espaço próprios o tempo –, suspenso da concepção ordinária do tempo e da lógica progressiva para excedê-los em excelsa operação.

A “Brasa” tanto se relaciona ao nosso espaço de habitação, o Brasil, quanto à ardência do carvão, fogo que consome, que brilha; o esplendor que se dá no homem é cantado pelo aedo.

O poeta reforça a base, alicerce, a essência da Casa – o habitar – e consonantiza a pedra. Partícipe com a *physis*, o poeta reage ao real do modo que o real chega a ele: ao Sol do sertão. Porque canta o que vela: o real vela, desvela, revela... E salvaguarda a Serra e o Mar.

A Viola a esturrar é viola que queima, que se inflama. Nesse exorbitar-se, no excessivo, supera o tempo lógico para oferecer a obra que, por sua própria exuberância e abundância, irrompe em uma hierofania elementar, ígnea, de fogo. A viola é referência de timbre, de acompanhamento, indicando a necessidade de um tipo de sonoridade que se dê a partir das cordas de aço duplas. O ritmo do galope é ternário, as tônicas ocupam as posições 2, 5, 8 e 11 (um iambo e três anapestos), os poetas recitavam marcando o ritmo com os pés, o galope começa no impulso (uma sílaba breve – *arsis* – que se apoia na sílaba longa seguinte – *tesis*), é o ritmo que marca a poesia como música e traz à presença em unidade poética o movimento do galope.

A palavra “galope” (Heckler: 1984, 1924) é proveniente do francês *wala hlaupan*, correr bem, em que *wallop* é mover rapidamente, sentido preservado no alemão *wohl*, que diz a sensação de bem-estar; e *laufen*, correr, lançar-se, que indica tanto o correr com as pernas/patas como o correr das águas, o correr do tempo. O galope guarda o movimento do lançar-se, da harmonia de movimentos

contrários. A cinesia dos impulsos e apoios dos pés, no “galope” do corpo, do pensamento e do tempo são *arsis* e *tesis* que se concatenam para formar o ritmo das acentuações melódicas, das leituras e escutas, da frase ódica à frase oral, em mimese harmônica na diferença dos contrários.

Recorramos à sentença de Heráclito, conforme se lê no fragmento 51: “Não compreendem, como concorda o que se difere: harmonia de movimentos contrários, como do arco e da lira” (1999, 71). Consideramos a harmonia de movimentos contrários no acolhimento da palavra tensão em sua origem grega *tovnoç*, para nos guiar na leitura dessa obra dramática. *Tovnoç* diz: “tudo o que está estendido; que pode estender; corda; correia de uma máquina; tensão, tensão de molas; contenção de espírito; intensidade, vigor, energia; tom da voz, ritmo de um verso” (Isidro Pereira: 1998, 577). No fragmento de Heráclito, esta palavra aparece no composto *palivn-tonoç*: esticado para trás; lançado depois de estendido para trás, elástico. Este sentido de esticar para trás e depois ser lançado se confirma na imagem criada pelos dois objetos citados posteriormente: a corda do arco e a corda da lira, pois ambos se utilizam desse movimento contrário para estender e distender, pôr tensão, dar intensidade ao tom da voz, transmitir energia pela corda tensa, formar o ritmo do verso no toque tenso das cordas, nas cordas dos instrumentos e da voz.

A escuta da forma, do conteúdo, de como o todo está lançado na obra poética, tudo que é e faz na obra ser o originário da obra de arte. Se Ariano parece indubitavelmente medieval, canonicamente renascentista, absurdamente moderno ou anacronicamente arcaico, essa confusão, essa incapacidade de categorizá-lo, faz de sua obra um grande desafio. Se não é por isso que o consideraremos um grande

poeta e dramaturgo, muito menos será pelo tamanho de suas peças ou pela quantidade de composições.

Se o que importa à obra está nela e nada exterior reduzirá nossa in-compreensão, o aprendizado da poesia analogamente à música se dará na escuta e evidência da performance poética: mensurado pelo próprio que é per-formance no processo de criação da obra. Se tentarmos ler a poesia de Suassuna como um músico leitor de partituras, leremos os signos que representam a escritura musical, uma representação, uma relação de referência que pode vir a ser potencialmente poesia e música. As relações do real e do virtual são relações naturais da humanidade com as coisas, são formas de o humano conceber o real a partir das relações de duplicação do real, das coisas elas mesmas e das coisas que se passam por outras, das representações. Dos desejos, das paixões, dos sentimentos, dos enigmas, da fala e do pensamento projetamos virtualmente na escritura/partitura todas as potências reais.

Pensando a *hybris* como desmedida e transgressão às normas sociais, às leis da ação e a concepções epistemológicas de tempo e espaço, o canto do poeta põe à frente o entrelaçamento das cordas do arco e da lira, lançando a flecha que movimenta o vir a ser: canção em que o tempo está em lançamento, como a imagem da flecha no ar, o tempo do instante que se dá num piscar de olhos. O tempo que instaura sacralidade: a criação da obra de arte como pêndulo do que há de mais abissal e mais celeste numa ação harmônica articuladora dos registros graves e agudos, *arsis* e *tesis*, fraco e forte, lento e rápido, lírico, épico e trágico coadunados: elementos que engendram toda criação poética – compatibilização dos contrários complementares não excludentes: desmesura e limite último – vida e morte, harmonia dramática que se mede por si mesma, eis a dimensão da obra de Suassuna.

Somos levados a pensar a relação da força artística necessariamente desvinculada das correntes estéticas e das amarras classificatórias. Para fazer um avanço na obra poética/dramática de Suassuna, temos que recuar até o tempo ditirâmico na reconstrução de uma escuta que recupere a relação originária entre música, pensamento e poesia.

Referências

- HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2001.
- HECKLER, Evaldo; BACK, Sebald & MASSING, Egon. *Dicionário morfológico da língua portuguesa*. São Leopoldo: Unisinos, 1984.
- HERÁCLITO, ANAXIMANDRO, PARMÊNIDES. *Os pensadores originários: Anaximandro, Parmênides, Heráclito*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 1999.
- ISIDRO PEREIRA, S. J. *Dicionário grego-português e português-grego*. Braga: Apostolado da Imprensa, 1998.
- JARDIM, Antonio. *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- LEÃO, Emmanuel Carneiro. “A filosofia como pintura, escultura e música”. In: _____. *Aprendendo a pensar*, v. 2. Petrópolis: Vozes, 2000.
- MAGALDI, Sábato. “Auto da esperança”. In: SUASSUNA, Ariano. *A pena e a lei*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- SUASSUNA, Ariano. “Galope à beira-mar”. In: *Seleta em prosa e verso*. Organização de Silvano Santiago. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

Resumo

Este artigo se coloca na escuta do poema “Galope à beira-mar” para além de um “encaixe espaço-temporal”, no empenho de colher a ressonância de uma temporalidade mítica, arcaica – uma *arché* em que pensamento e poesia se juntam à música. O canto de Suassuna só será totalmente compreendido se trouxermos para a dinâmica da leitura a compreensão originária que reúne música, poesia e filosofia. O poema é o encontro do aedo com o saber originário: poema musical que pensa as origens da cultura brasileira.

Palavras-chave: Ariano Suassuna; aedo; música; poesia; filosofia.

Abstract

This article focuses on listening to the poem “Galope à beira-mar” beyond a “space-time fit”, in the effort to gather the resonance of a mythical, archaic temporality – an *arché* in which thought and poetry join the music. Suassuna’s singing will only be fully understood if we bring to the dynamics of reading the original understanding that brings together music, poetry and philosophy. The poem is aedo’s encounter with the originary knowledge: a musical poem that thinks the origins of Brazilian culture.

Keywords: Ariano Suassuna; Aedo; music; poetry; philosophy.

Metamorfoses da voz: Bernardo Carvalho e Graciliano Ramos

Erick Bernardes*

“Maldito bicho
Se me ouviu
E não gostou do meu samba
Vai pra longe do Brasil”.

Estrofe do samba-enredo “Macobeba: o que dá pra rir, dá pra chorar”, da Escola de Samba Unidos da Tijuca.

São muitos os mitos tratados na literatura como seres metafóricos, alegóricos ou meras representações icônicas da anormalidade. Tais monstruosidades evidenciam o repúdio social ao que tradicionalmente se compreende como aberração. Porém, figuras disformes, discordantes do natural ou metamórficas evocam, na literatura do mundo ocidental, lados humanos mais obscurecidos.

Não é de agora que a presença histórica desses seres mitológicos faz parte do discurso ficcional. Ao falarmos da Antiguidade – com seus mitos e lendas greco-romanas (centauros, minotauros, figuras multiformes) ou da literatura portuguesa (Adamastor, Velho do Restelo, O Monstrengo) –, corremos o risco de cair nas formas já cansadas de comparação. Por isso, escolhemos duas obras de auto-

* Mestrando em Estudos Literários na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

res com estéticas distintas: o romance *O filho da mãe*, de Bernardo Carvalho (2009), e a crônica “Macobeba pré-histórico”, de Graciliano Ramos (2012).

Inicialmente, nosso alvo será a representação da Quimera como figurativo do sentimento de anomia proporcionado pelo romance de Carvalho. Na sequência, a ênfase recairá sobre o mito brasileiro Macobeba, abordado por Ramos em discurso cronístico, pensando seu caráter (des)figurado, no esforço de mostrar um paralelo ambíguo entre a deformação humana e o horror que assola a sociedade, os quais se apresentam sob a sombra da impunidade da má administração pública.

Procuramos aqui pensar a presença das aberrações enquanto diferença estética e/ou fuga aos padrões calcificados das formas literárias europeias, mas também resistência aos dispositivos de controle que permeiam o discurso “dito” tradicional. Revelamos, assim, menos um quadro de mitopoética e mais o modo de atuação de escritores de uma cultura latino-americana periférica e, por isso, desprestigiada.

Quimera

O mito da Quimera faz parte da cultura popular europeia. Tradicionalmente, esse ser folclórico representa as mazelas humanas mais obscuras, pois, enquanto aberração, contém partes de vários animais reunidos em um só ser. Tantas diferenças conjugadas em um animal fazem da Quimera uma monstruosidade, destoante do natural. Assim, ao tomar a figura quimérica como chave alegórica, compreendemos que Bernardo Carvalho transgride o sentido mormente atribuído ao monstro. Seu posicionamento crítico, presente em *O filho da mãe*, permite ao leitor um novo olhar para o horrendo,

uma reconfiguração estética baseada na estratégia de composição textual que vise a uma literatura multiforme e perceba, no silêncio das minorias, um modo de significação.

Ressaltamos, no entanto, que não só o estranhamento estético nos chama a atenção no texto de Carvalho, mas também o olhar histórico e social. Desse modo, um dos três capítulos que compõem o livro *O filho da mãe*, nomeado “As quimeras”, posto assim no plural, evidencia a descentralização subjetiva da trama por meio dos diversos personagens em suas crises existenciais. Conforme pensamento de Felício Dias:

Carvalho propõe um texto híbrido que joga com os contextos históricos. A opção por um discurso politizado se mostra na tentativa de estabelecer espaços dialógicos que criam vozes plurais, a contestarem o passado e a história. Ainda que não haja saídas satisfatórias, a experimentação dessa interseção entre os discursos histórico e literário coloca em discussão a visão onisciente e subjetiva (2013, 64).

Se por um lado a visão subjetiva expressa o sentimento de anomia pelas desventuras de seus personagens – além de suscitar na diegese um olhar crítico acerca das intolerâncias religiosas, do retorno de radicalismos, do holocausto, como um espaço experimental de contestação –, por outro lado seu enredo traz à tona a inter e transdisciplinaridade com a história, a antropologia, a geografia, entre outros campos do conhecimento.

Nessa estrutura multiculturalista, *O filho da mãe* tem como pano de fundo a guerra na Chechênia, um lugar conturbado, historicamente conhecido por confrontos ideológicos, religiosos, étnicos,

entre outros impasses, em busca de sua independência como nação. Nesse sentido, Carvalho põe em xeque, através do contexto romanesco, a noção de nacionalidade, origem ou pertencimento original, por meio dos personagens Ruslan e Zainap, neto e avó respectivamente. Estes são refugiados em seu próprio país – um checheno é visto na Rússia não como russo propriamente dito, mas apenas “vivente” naquele lugar, um “não-original”, um marginal social, em sentido largo. Os “bunda-pretas”, conforme são alcunhados os chechenos habitantes do Cáucaso, seriam menosprezados devido ao fato de não carregarem nas veias o sangue da supremacia russa que compunha parte da ex-União Soviética.

Contudo, apesar do embasamento histórico de enredo memorialístico, seus personagens refletem crises existenciais por não reconhecerem a si mesmos como pertencentes àquele lugar no qual nasceram. Soma-se a isso a história de Andrei, um soldado do Exército Russo que se sente frustrado por causa da dificuldade em assumir a atração homossexual por Ruslan, configurando um confronto interno entre a conduta da criação familiar, as regras militares e a sexualidade reprimida. Daí a estratégia de alegorização empregada por Bernardo Carvalho em *O filho da mãe*, cujo jogo textual se descortina, a partir da figura mitológica quimérica, como recurso figurativo da condição de pária social na construção do drama vivido pelos personagens acima referidos.

Sendo assim, o sistema referencial do enredo, baseado na monstrosidade do ser metamórfico, pode ser resumido em uma arquitetura alegórica manifestante em três possíveis pontos de vista: a) o relacionamento homossexual entre Ruslan e Andrei, cujo ambiente de intolerância se revela inóspito ao vínculo afetivo dos dois; b) o fato de Ruslan ser meio checheno e meio russo destacaria

a mistura étnica, reforçando o caráter híbrido suscitado pelo recurso mitológico da quimera; c) a representação (ab)errante explorada a partir do hibridismo das formas da própria diegese, de uma história fragmentada, mas erigida sobre as ruínas do tempo, deixando de lado a linearidade discursiva em favor de um mosaico textual polissêmico que, como corpo do texto, se revela também discordante dos moldes aceitos pela tradição.

Assim, longe de compreendermos *O filho da mãe* como um romance de cunho majoritariamente sociológico, nossa interpretação baseia-se na simultaneidade da diferença da estrutura e do procedimento de fabulação da trama (Lima: 1993). Seguindo os rastros de personagens que vivem às margens da sociedade, entendemos que a narrativa não tem um centro diegético, visto que o cerne da trama problematiza situações de indivíduos periféricos, cujos deslocamentos ou movimentos evocam a noção de excentricidade. Daí a chave alegórica usada por Bernardo Carvalho para compor sua obra, valendo-se do subtítulo “As quimeras”, pois este recurso de produção textual, acerca do “fabuloso” hibridismo da figura de linguagem, assumiria conotações polissêmicas, ampliando o lastro significativo e corroborando sua proposta experimental.

Macobeba

Macobeba é um mito popular, um ser fantástico que caiu nas graças da população nordestina de modo curioso e providencial. Diz-se curioso porque Macobeba nasceu em meio jornalístico, diferentemente das figuras folclóricas existentes no imaginário do povo brasileiro, e providencial porque essa “lenda tupiniquim” é uma criação literária imaginada por Júlio Belo, a qual serviu a Graciliano Ramos como alegoria de composição cronística, articulada

aos elementos realísticos da política alagoana como um modo de atuação intelectual.

O “horroroso Macobeba” veio a público pela primeira vez em 1929, no jornal *A Província*, periódico em que Belo dava vazão à sua fantasia e munia o imaginário nordestino de um ser quimérico, alegórico, constituído por partes de diferentes animais. Em outras palavras, criou-se, via escritura, um monstro imaginário considerado parente próximo do Saci-pererê, do Curupira, do Caipora, do Nêgo-d’água, do Mapinguari, enfim, das figuras lendárias de nosso país, e só posteriormente integrou-se à tradição oral das cantigas populares, literaturas de cordel, teatros itinerantes e rodas de “contações” de histórias.

Aproveitando-se da chave alegórica que a figura mitológica possibilitou, Graciliano Ramos escreveu “Macobeba pré-histórico”, que compõe a recolha de textos *Garranchos* (2012), coligidas por Thiago Mio Salla. De acordo com o organizador do volume, “pode-se depreender que o político tratado como o monstro Macobeba seria, provavelmente, José Fernandes de Barros Lima” (2012, 102). Desse modo, Ramos fez da fábula quimérica um instrumento de denúncia e protesto contra a alienação intelectual, dando voz, embora indiretamente, ao povo oprimido nordestino: “ora, no meio dessa balbúrdia dos pecados surgiu um indivíduo animoso, resolvido a escangalhar tudo” (Ramos: 2012, 99). Sua ênfase na abominação do homem de poder, deformado pela ambição frente à pobreza alheia, teve como alvo de Lúcio Guedes – narrador criado por Graciliano Ramos – a política de Alagoas, no intuito de evidenciar o sentimento de anomia que a figura híbrida monstruosa poderia provocar nos leitores dos textos ficcionais em meio jornalístico. Dito de outro modo, o homem comum deformou-se pelas ambições ampliadas pelo poder, o “bom candidato”, depositário das esperanças de seu próprio povo,

diferenciou-se daqueles demais cidadãos que lhe eram caros, indivíduos honestos e trabalhadores, ainda que sofredores.

Como veio ele ao mundo? Se me não engano, gerou-o a necessidade que tinha a gente primitiva de um salvador. Havia então, como sempre houve, espíritos inquietos e descontentes que tencionavam em dismantelar a velha ordem, criar outra nova, pintar o diabo. E, como se sentissem fracos, laboriosamente imaginaram um super-homem com atributos característicos das divindades grosseiras daquela época (Ramos: 2012, 100).

A experiência do horror suscitado pelo ser quimérico Macobeba estaria ligada aos condicionamentos socioeconômicos e políticos da região onde se ambienta o texto. Pensada dessa forma, a compreensão anômata do monstro teria sua causa vinculada a um tipo de “torpor racional”, ou aquilo que João Adolfo Hansen nomeará “sono da razão”, tendo como consequência a transformação, isto é, a produção de “monstros, mas que devemos lembrar que a insônia dela também os produz”. O que caracterizará uma “experiência-limite” ou um “além-limite irracional” do torpor social (Hansen *apud* Bastos: 2010, 338).

Sendo assim, a menção ao sujeito monstruoso se dá por duas vias possivelmente anômatas da crônica de Graciliano Ramos, em que pese o sentido figurativo do personagem fabular Macobeba: a) a aberração poderá ser percebida como tentativa de conscientização de seus leitores que coincida com alguma resistência do povo aos desmandos políticos dos “coronéis” no Nordeste, pois, baseados no exercício do poder, por meio da violência física e moral, esses “seres

monstruosos” e autoritários (dos quais o senador era exemplo) se valiam de privilégios econômicos para manterem a dominação; b) a transformação de um cidadão comum (o próprio Macobeba) em opressor, aproveitador das desgraças alheias – fome, sede, analfabetismo – para aumentar sua riqueza, isto é, a metamorfose do homem medíocre em ser horroroso, sob um enquadramento textual satírico entrelaçado ao aspecto trágico de enfoque sociológico.

Houve talvez dois Macobebas. O primeiro, nascido numa idade heroica, tinha, como todos os heróis que se respeitavam, uma existência subjetiva; o segundo, atual, e bacharel [...], julgo que este foi pouco a pouco tomando o lugar daquele, até confundir-se com ele e, de longe, parecem formar os dois um todo indivisível. Tentemos separá-los (Ramos: 2012, 100).

Entendemos que o duplo sentido alegórico supracitado é um esforço intelectual contra a “razão adormecida”, cuja significação conduziria o olhar do leitor à leitura do horror como “produto de uma prática, de um fazer muito racionalmente inventados e aplicados para produzir dor e destruição” (Hansen *apud* Bastos: 2010, 338).

Compreender esse conjunto de elementos disponibilizados pela narrativa de “Macobeba pré-histórico”, ora trágicos, ora carnalizados, permite que pensemos a configuração de uma prática da escrita de viés realístico, mas que paradoxalmente também se revela caricatural. Nesse sentido, ao extrair elementos do cotidiano alagoano, o escritor alagoano aponta para uma “sintomatologia manifestamente sociológica, anunciadora do que viria a configurar a [sua] estética”, ressaltando, “na trama,

reincidências temáticas [dores, angústias, injustiças] que justificaram o traço característico do estilo deste artista” engajado politicamente (Bernardes: 2015, 75).

Considerações finais

Tratamos neste artigo das figuras monstruosas representadas por Quimera e Macobeba como reconfigurações de linguagem nas composições literárias modernas. Assumimos o viés contemporâneo das formas mitológicas enquanto recursos de representação da diferença em relação àquilo que Antoine Compagnon chamou de “convenções que constituem o repertório [e que] são reorganizadas pelo texto” (2010, 150).

Buscamos a interseção entre *O filho da mãe*, de Bernardo Carvalho, e a crônica “Macobeba pré-histórico”, de Graciliano Ramos, para traçar uma intertextualidade que reconheça, na figura do monstro, um paralelo com o que Ana Cristina Chiara percorrerá como “a volta – em diferença – dos discursos do ‘eu’ à cena dos estudos literários, [sobre os quais] podemos revisitare livros lidos antes [...] na tentativa de revertê-los a um quadro de comércio comunicacional mais atento às inflexões” (2003, 21).

Por fim, entendemos que a obra literária tem flexibilidade para transitar entre o clássico e o moderno, o “modelar” e o impreciso, contestando suas próprias quimeras e fantasias (Lima: 1993). Ainda que reconheçamos, conforme Barthes, que “em cada signo dorme este monstro: um estereótipo” (2007, 56), quando o assunto é literatura, a cada leitura uma nova experiência se anuncia, potencialmente heterogênea, multiforme e provocadora.

Referências

- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2007.
- BASTOS, Dau (org.). *Luiz Costa Lima: uma obra em questão*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.
- BERNARDES, Erick da Silva. “Obra e manobra: estratégias discursivas no conto ‘O ladrão’ de Graciliano Ramos”. In: OLIVEIRA, Paulo César Silva de (org.). *Anais do V Seminário de Estudos Literários*. São Gonçalo: Faculdade de Formação de Professores da UERJ, 2015.
- CARVALHO, Bernardo. *O filho da mãe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CHIARA, Ana Cristina. “Memórias extremas: Graciliano Ramos e Carolina de Jesus”. In: ROCHA, Fátima Cristina Dias (org.). *Literatura brasileira em foco*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- DIAS, Felício Laurindo. “O olhar histórico em *O filho da mãe*, de Bernardo Carvalho”. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 9, jun. 2013. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B4Or_Ga2ft0QckpGNXN5WWJSZDg/view>. Acesso em 10 ago. 2016.
- LIMA, Luiz Costa. *A metamorfose do silêncio*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.
- _____. *Limites da voz: Montaigne, Schlegel*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- RAMOS, Graciliano. *Garranchos*. Organização de Thiago Mio Salla. Rio de Janeiro: Record, 2012.

Resumo

Neste texto, abordo comparativamente o tema da monstruosidade no romance *O filho da mãe*, de Bernardo Carvalho, e na crônica “Macobeba”, de Graciliano Ramos. Tendo como referenciais teóricos as reflexões de Luiz Costa Lima em *Limites da voz* e *A metamorfose do silêncio*, investigo como os mitos da Quimera e de Macobeba aparecem ora como produção de diferença, ora como metáforas da resistência política. Problematizo as “aberrações” ficcionalizadas por Carvalho e Ramos como reconfigurações do mundo pela linguagem literária, de modo a evidenciar a porosidade do texto literário, que aproxima o clássico e o moderno, discutindo passado e presente por meio de um hibridismo que alia saber sabido e saber por saber.

Palavras-chave: Bernardo Carvalho; Graciliano Ramos; Quimera; Macobeba.

Abstract

In this text, I analyze comparatively the theme of monstrosity in the novel *O filho da mãe*, by Bernardo Carvalho, and in the chronicle “Macobeba”, by Graciliano Ramos. Having as theoretical references Luiz Costa Lima’s reflections in *Limites da voz* and *A metamorphose do silêncio*, I investigate how the myths of Chimera and Macobeba appear sometimes as production of difference and sometimes as metaphors of the political resistance. I problematize the “aberrations” fictionalized by Carvalho and Ramos as reconfigurations of the world by literary language, in order to evidence the porosity of the literary text, that approximates the classic and the modern, discussing past and present by means of a hybridism that ally what is known and what will be known.

Keywords: Bernardo Carvalho; Graciliano Ramos; Chimera; Macobeba.

Diálogos de Samuel Rawet: contos da incomunicabilidade

Fernanda dos Santos Silveira Moreira*

Samuel Rawet iniciou sua carreira literária em 1956, com a publicação de *Contos do imigrante*, sendo ele mesmo um imigrante judeu nascido em uma aldeia polonesa no ano de 1929. Mudou-se para o Brasil em 1936 junto com a família, que fugia das ações nazistas no Leste Europeu. Assim como muitos judeus que imigraram para o Brasil nas primeiras décadas do século XX, foi morar no subúrbio carioca da Leopoldina – região em que viveu boa parte da infância e da adolescência.

Sua integração com a sociedade brasileira, bem como sua aquisição da língua portuguesa, se deu de forma brusca, como o próprio autor explicita: “Aprendi o português na rua, apanhando e falando errado – acho até que é o melhor método pedagógico em todos os sentidos. Aprendi tudo na rua” (Rawet: 2004, 10).

O subúrbio é, de fato, o espaço onde se passam muitas de suas narrativas, ambientadas em lugares obscuros e obscenos. A partir da leitura de seus contos e novelas, o leitor é levado a percorrer caminhos evitados e a pensar sobre aquilo que não é aparente ou que rejeitamos conscientemente, sob a perspectiva daquele que é marginalizado. No entanto, também adentra as casas, para ver as famílias em situações cotidianas, desvelando conflitos quase

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

intransponíveis entre os homens e aqueles que lhes são próximos, mas também entre o homem e outro que habita em si.

Rawet escreveu: “Um homem é sempre estranho diante de outro” (Rawet: 2004, 98). Este trecho de *Diálogo* (1963) expressa um dos traços mais marcantes das personagens: a incomunicabilidade, o estranhamento entre os seres. A obra rawetiana é perpassada pela relação entre o “eu” e o “outro”, e o desejo angustiado de se comunicar, de interligar-se, de tocar ou ser tocado, ainda que não possa ou consiga. Muitos de seus principais personagens são seres sozinhos que vagueiam pelo mundo sem buscarem, necessariamente, um ajustamento a um grupo. São indivíduos à margem, sempre inquietos e angustiados. A solidão é uma das fortes características de sua obra.

Mas são outros os contextos nos quais se passam os contos que compõem o livro publicado em 1963. As personagens são apresentadas como parte de um grupo, ainda que seja apenas um casal. Estão sempre em circunstâncias que possibilitariam algum tipo de aproximação, de diálogo. Mas são todas situações de angústia e de desespero pulsante. Angústia essa que cada personagem sente diante dos outros. Angústia essa que o leitor é convidado a partilhar, ao deparar-se com uma escrita que, nas palavras de Rosana Kohl Bines, nos assedia “até o ponto de rendição” (2012, 128). Em seu artigo “Na frequência de Rawet”, Bines afirma: “Trata-se de um gesto audacioso: ferir o leitor para torná-lo cúmplice da mesma indisposição com a vida, aprisionando-o nos movimentos de uma consciência implacável” (2012, 128).

Diálogo reúne dez contos com enredos distintos, mas com um ponto comum: o desejo sufocante, ainda que inconsciente, de dialogar com o outro, que se choca com a incapacidade de comunicar ou

compartilhar pensamentos e sentimentos, mesmo que sejam os mais simples. As relações são então marcadas pelo atrito que fere, gera faíscas e mágoas, aprofundando ainda mais a angústia e o desajuste.

Diferentemente de sua obra de estreia, *Contos do imigrante*, em que a figura do judeu imigrante é recorrente e as referências à sua tradição familiar judaica são constantes, em *Diálogo* apenas um dos contos, “Natal sem Cristo”, tem um personagem judeu, que passa a noite de Natal com uma família cristã. Nos demais contos, transita-se por diferentes espaços, com personagens diversos, em lutas físicas ou simbólicas, silenciosas ou violentas. Personagens estáticas e outras em trânsito, percorrendo diversos cenários cariocas.

A maior parte dos contos de *Diálogo* se passa ao redor de uma mesa, no espaço interior da casa, com famílias reunidas em comemorações ou nas refeições do dia a dia. Suas personagens estão todas transbordando sensações conflitantes e recorrem à palavra, a algum gesto ou quase gesto, a fim de exteriorizar o que já não cabe em si. São conflitos entre gerações, na relação entre filho e pai, entre supostos amigos, entre desconhecidos, entre homem e mulher. Mas também entre sonho e realidade – e o mais desafiador de todos: o conflito individual, o sentir-se desconfortável em ser aquilo que se é em sua própria pele.

Neste texto, propõe-se analisar dois contos do livro que possuem uma característica comum: o relacionamento fraturado entre casais. O primeiro intitula-se “A fuga” e se inicia com uma sequência de interrogações desesperançosas de um homem de cerca de sessenta anos, que está sentado em uma rodoviária aguardando a partida de seu ônibus. Tomara a decisão de partir em uma atitude drástica sem precedentes em sua vida, acreditando que, longe de casa e da família, completamente sozinho, poderia encontrar algum tipo

de salvação. Mas, poucos minutos antes do embarque, repensa. Ao olhar em volta e ter o primeiro contato com um mundo estranho ao seu, ao perceber várias pessoas que se aglutinam em grupos, vacila. E, numa espécie de constatação advinda do momento anterior à fuga, compreende que

há duas solidões, a solidão do monólogo e a do diálogo. A primeira ele a começava a sentir na proximidade com os de fora, e eram sempre de fora os que não pertenciam a seu núcleo. Esse estado lhe foi sempre penoso, trazia uma hostilidade na reserva que mantinha e provocara. Um homem é sempre um estranho diante de outro, sabia-o bem, mesmo ligado pela carne, pelo sangue, pelo instante de gozo entre duas frações de ódio. A segunda era a sua solidão de sempre. A que comprime, modela e torna estanques dois seres que se conhecem nos mínimos anseios, poro por poro, hausto por hausto, até que se cristaliza entre os dois esse fluxo de recriminações recíproco, e produto final, a pedra do silêncio. [...] Dois seres agrilhoados ao mastro giram e se perseguem sobre a mesma circunferência, sem nunca se alcançarem (Rawet: 2004, 98).

O homem em fuga decidiu partir depois de girar e girar em torno de um mesmo eixo com a mulher, por um tempo que ele já nem conseguia mensurar. Os dois estavam envelhecidos, um casal sozinho, uma vez que os quatro filhos seguiram cada um para um ponto cardeal, distanciando-se da casa paterna, mas “levando com eles a semente apodrecida de estufa, machucada pelas tentativas de afago desastrosas, corrompida pela cegueira obstinada até o último

instante” (Rawet: 2004, 101). Nem com sua mulher o homem tem qualquer contato de afeto, e mesmo

quando se dava o açoite dos galhos, o choque das rochas, as bocas se uniam com rancor e o ódio se completava, se complementava, num todo eriçado, estático, absoluto. E da repulsão de dois corpos após o segundo de totalidade, surgia ou um Caim ou um Abel, ambos infelizes, ambos marcados, ambos sós e sempre sós, ambos mortos por aceitar ou não aceitar uma Ordem, ambos vítimas da virtude ou do vício, ambos inocentes (Rawet: 2004, 99).

Homem e mulher estão completamente alheios um ao outro, embora cada um saiba “da presença do outro” (2004, 98). O fato de estarem próximos sob um mesmo teto ou sob muitas convenções já não lhes assegura a presença. A totalidade entre eles se dá fisicamente, mas sem palavras. Foi no silêncio inquietante, sem a sensação de pertencimento entre eles, que o homem, como num clarão, decidiu fazer as malas e partir. Mas a constatação a que chegou e o fez deixar a casa não seria capaz de remover

os insultos, as palavras ditas, ou não ditas, os gestos, os golpes, os anos, sim, os anos, o poço envenenado em que se dessedentara e cuja água servira aos outros, [...] o fruto dessorado que servia aos bagaços na mesa unida pelo rancor e pela contrafação de mesa (Rawet: 2004, 101).

Tampouco seria capaz de trazer os filhos afastados ao centro que ele mesmo julgara ser. Fugir da dor não lhe deixaria isento da

consciência da dor. Não havia solidão que viesse a ser maior que aquela na qual ele já se movia. Não havia sentido nem salvação na fuga. Estava ciente de que ambos estariam sós, sempre sós, mesmo estando um ao lado do outro.

Volta para casa, onde encontra a mulher como a tinha deixado, imóvel. Retorna à mesma circunferência na qual antes girava. Fica novamente frente a frente com a mulher, que nada lhe diz. Então profere: “– Toma, devora-me o fígado, pois cometi um crime, não roubei a luz, aceitei-a quando me ofereceram” (Rawet: 2004, 102). A luz que lhe foi oferecida, não se sabe por quem ou pelo quê, colocou-o em movimento, mas não foi capaz de mantê-lo.

O segundo conto é “Uma velha história de maçãs”. Mais uma vez há duas personagens: um casal dentro de casa na hora do almoço. A mulher serve a refeição ao marido e se vai para comer sozinha na cozinha, utilizando-se do mínimo possível de palavras. Quando o homem começa a tomar a sopa, percebe que os olhos da esposa estão fixos no movimento da colher em sua mão, ao revirar a comida rançosa no prato. Logo deixa-o sozinho novamente e ele só percebe sua presença na casa pelos ruídos que lhe chegam do movimento dela na cozinha. Então ele

volta à sopa. Consegue reprimir o leve desgosto que se ia esboçando pelo incidente de há pouco. Em outros tempos, talvez, seria suficiente para arruinar-lhe o resto do almoço, do dia, da noite. Tempos em que um pequeno deslize na fala ou no gesto poderia trair um desequilíbrio ou uma inadequação. Tempos em que tudo era futuro. Tempos em que lhe diziam: *Você precisa aceitar a realidade*. Como se a realidade fosse somente esta coisa bruta. [...] A realidade

é essa coisa sórdida e bruta. E seu presente é todo feito de passados. Portanto, que manchas foram essas que um dia se plantaram em sua cabeça, contrafação de imperativos? Arrasta-te, verme, anda de quatro, que és bem grotesco equilibrado apenas em duas patas (Rawet: 2004, 120-1).

O conto continua com a constatação da personagem de uma realidade brutal, cinza e aprisionada pelos prédios da cidade, sem perspectiva de futuro, restando-lhe apenas a lembrança de tempos passados, quando ele e a mulher ainda se sentiam próximos, quando ele tentava avisá-la de sua natureza trágica, da percepção sentida de que, sozinho, ele ainda poderia sonhar com algum tipo de ilusão. Para ela, repetia: “Foge, porque você não sabe o que é querer respirar e descobrir um dia que não pode, porque não lhe ensinaram, foge, porque você não sabe que até aqui eu sou clandestino, nunca me deram passaporte para ver o mar” (Rawet: 2004, 121).

Os pensamentos do homem são interrompidos por uma forte tontura, um tremor nas mãos, o endurecimento da nuca, o alimento voltando à boca, o coração golpeando o peito. Viu a morte através dos olhos da mulher a lhe encarar em silêncio. Ele não conseguiu pronunciar qualquer palavra, mesmo depois de constatar o que lhe acontecia. Esperava uma palavra dela, apenas uma palavra, “e adiaría esse minuto para um outro definitivo” (2004, 122), mas

as duas cabeças imóveis não conhecem o diálogo. Outrora, quando trocaram frases, eram sempre respostas ou perguntas, ao mesmo tempo. Agora, enquanto ele aguarda um som, uma articulação, um grunhido, recorda-se já meio confuso de uma velha história de maçãs. Mas a palavra não veio.

Poucos instantes depois o corpo tombou sobre a mesa, e a cabeça espatifou o prato (Rawet: 2004, 122).

Ambos os contos narram momentos da relação entre seres que já não conseguem se aproximar de nenhuma forma, embora estejam debaixo do mesmo teto. A incomunicabilidade que existe nos dois contos os aproxima, diferenciando-os das impossibilidades de diálogos das demais narrativas do livro. Mesmo estando presentes em um mesmo espaço, podendo estar frente a frente, face a face, não há mais a “presença”, como proposto por Martin Buber em *Eu e tu* (1923). Aqueles que, provavelmente, se uniram um dia por uma centelha de afeto e reciprocidade estão agora intocáveis pela palavra ou pelo gesto do outro.

Enquanto em *Contos do imigrante* a incomunicabilidade surge a partir de questões como a alteridade do estrangeiro, a barreira da língua, o trauma pelas indizíveis marcas da tortura e da perseguição do Holocausto, a marginalidade ou o luto, em *Diálogo* são seres próximos, ligados pelo sangue, por relações de amizade ou de amor que não conseguem se desvelar, se aproximar uns dos outros. São seres justapostos – não sem atrito –, cuja realidade confronta sempre o sonho, a utopia. Despertar é sempre um suplício. Seres desgraçados, condenados a estarem juntos.

Diferentemente de outros personagens de Rawet – solitários caminhantes do mundo, como Ahasverus e Abama, acostumados à solidão e à angústia sempre latentes –, as personagens sem nome de *Diálogo* estão, em sua maioria, inseridas em contextos sociais, de convívio contínuo. O outro é sempre como uma porta, mas intransponível.

A incomunicabilidade que caracteriza os contos de *Diálogo* pode ser analisada a partir dos pressupostos desenvolvidos por

um dos filósofos judeus por quem Rawet nutriu grande admiração: Martin Buber. É com a obra de Buber – autor do já referido *Eu e tu*, além de *Eclipse de Deus* (1952) e *Do diálogo e do dialógico* (1962), entre outros – que se pode traçar reflexões significativas acerca da obra de Rawet, seja em seus contos, como os aqui analisados, seja em seus ensaios, como *Eu-Tu-Ele*, publicado em 1972.

Atuando como engenheiro, Rawet viveu em Israel durante um ano. Nesse período, nutriu com singular determinação o desejo de entrevistar Martin Buber, que fora uma de suas influências judaicas mais significativas: “Creio que foi através de Buber que aprendi os primeiros elementos positivos de judaísmo. A experiência concreta só me havia mostrado os elementos negativos” (Rawet: 1978, 7).

Para Buber, a palavra princípio “Eu-Tu” fundamenta o mundo da relação que só se configura através da presença essencial dos seres, em totalidade, em que o “eu” que se pronuncia sempre tem um “tu” com o qual se relaciona. Buber foi influenciado pelos conceitos do hassidismo, corrente judaica mística que pressupõe três características essenciais para a vida: o amor, a alegria e a humildade, sendo que esta última, como pontua Newton Aquiles von Zuben na introdução da tradução original, de 1978, só pode atingir sua perfeição na vida em comunidade, na inter-relação entre os homens. “A relação é a reciprocidade”, pontua Buber (1979, 35). Ainda de acordo com Buber, mesmo a relação com o divino só seria possível por meio de uma relação real entre os homens.

Segundo Leo Agapejev de Andrade, em seu artigo “O desencontro literarizado: Samuel Rawet e o hassidismo de Martin Buber”, tanto em Rawet quanto em Buber há uma necessidade de diálogo, de relação. Entretanto, “enquanto em Buber tal necessidade tem contornos otimistas e viáveis, em Rawet a mesma tem traços de

utopia desejável e de impossibilidade humana” (Andrade: 2009, 18). As personagens de Rawet parecem ávidas pela realização da relação através da palavra. Como aponta Zuben, no *Eu-Tu buberiano* o que se afirma é que “a relação, o diálogo, será o testemunho originário e o testemunho final da existência humana” (1979, 31). Em Rawet, essa avidez se faz desespero.

No conto “Uma breve história de maçãs”, o personagem espera uma palavra qualquer proferida pela mulher, para que ele possa adiar o momento da morte. Alguma palavra conciliatória ou salvadora. Em “A fuga”, a impossibilidade de um diálogo instaura uma solidão tão grande entre os dois seres que o idoso não vê outra alternativa senão partir, mas ele também se sente impossibilitado de aproximar-se de outros, de relacionar-se com um outro “tu”, por isso retorna à mesma realidade triturada e devastada.

Em *Do diálogo e do dialógico*, Buber postula três maneiras através das quais é possível perceber o outro: como observador, como contemplador e na tomada de conhecimento íntimo. Enquanto o observador e o contemplador “têm em comum o fato de os dois terem a mesma posição, justamente o desejo de perceber o homem que vive diante de seus olhos” (Buber: 2014, 42), estando o outro separado, totalmente estanque, a tomada de conhecimento íntimo acontece quando se está aberto pessoalmente e se permite que o outro te diga algo, te toque. Tem-se de fato algo a ver com o outro, mesmo que aquele que diz não se dê conta do que é dito através dele. A tomada de conhecimento íntimo toca sobremaneira o ser, tornando impossível não haver reciprocidade, ainda que devolvida a um outro interlocutor. É “uma palavra que exige uma resposta” (2014, 43).

Nos contos de Rawet, as personagens parecem estar a todo tempo em busca da palavra recíproca, do dizer que introduz *alguma*

coisa que lhes auxilie no reconhecimento de si mesmos, em seus desvelamentos, e na construção de suas totalidades, ao mesmo tempo que se debatem com a impossibilidade de concretização em sua realidade imediata. Mesmo frente a frente, não há o “tu” efetivo a quem se pronuncia e com o qual dialogar, o que, na escrita de Rawet, toma proporções dilacerantes. Continuam como observadores, contempladores do outro.

O diálogo, tal como proposto por Buber, a relação Eu-Tu que só se dá em presença, no presente atual, e, portanto, se diferencia do Eu-Isso e suas objetividades do passado, é talvez uma das utopias que Rawet afirma terem se chocado com a realidade concreta. Em suas palavras, no livro *O terreno de uma polegada quadrada*, de 1969: “O que há de belo no homem é a capacidade de sonhar um ideal. De trágico, a de confrontá-lo com o real. – Quando realmente sonha e confronta!” (2004, 218).

Assim, é na realidade da incomunicabilidade nas relações, principalmente naquelas que poderiam ser as mais próximas, e no sentimento latente da impossibilidade de aproximações que os contos aqui analisados tocam e se inscrevem.

Referências

- ANDRADE, Leo Agapejev. “O desencontro literalizado: Samuel Rawet e o hassidismo de Martin Buber”. *Criação & Crítica*, n° 2, 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46758/50523>. Acesso em 16 de agosto de 2016.
- BINES, Rosane Kohl. “Na frequência de Samuel Rawet”. *Revista Brasileira*, fase VIII, ano I, v. 71, abril/junho de 2012. Disponível em: http://www.letras.pucRio.br/media/filemanager/professores/rosana_kohl/Na%20frequencia%20de%20Samuel%20Rawet.pdf. Acesso em 15 de julho de 2016.
- BUBER, Martin. *Eu e tu*. Tradução, introdução e notas de Newton Aquiles von Zuben. São Paulo: Cortez e Moraes, 1979.
- _____. *Do diálogo e do dialógico*. Tradução de Marta Ekstein de Souza Queiroz e Regina Weinberg. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- RAWET, Samuel. *Angústia e conhecimento: ética e valor*. São Paulo: Vertente, 1978.
- _____. *Contos e novelas reunidos*. Organização de André Seffrin. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- ZUBEN, Newton Aquiles von. “Introdução”. In: BUBER, Martin. *Eu e tu*. Tradução, introdução e notas de Newton Aquiles von Zuben. São Paulo: Cortez e Moraes, 1979.

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo apresentar uma análise dos contos “A fuga” e “Uma velha história de maçãs”, que integram *Diálogo*, de Samuel Rawet. Publicada em 1963, essa coletânea reúne narrativas curtas com uma característica comum: o desespero ante a impossibilidade de comunicação entre os seres, mesmo entre aqueles que deveriam ser/estar mais próximos. Os contos são analisados a partir de conceitos formulados por Martin Buber em *Eu e tu* e *Do diálogo e do dialógico*, como as diferentes formas de relação estabelecidas entre os humanos e a necessidade do diálogo. Busca-se compreender de que modo se configuram, na escrita de Rawet, as contraposições entre expectativa e realidade nos relacionamentos, assim como a incomunicabilidade – que caracteriza tão fortemente o conjunto da obra do escritor.

Palavras-chave: Samuel Rawet; contos; incomunicabilidade.

Abstract

The present paper has as objective to approach the short stories “A fuga” e “Uma velha história de maçãs”, from *Diálogo*, by Samuel Rawet. Published in 1963, this book gathers a set of short stories with a common characteristic: the despair in face of the impossibility of communication between beings, even among those who should be closer. The analysis is based on Martin Buber’s concepts developed in *Eu e tu* and *Do diálogo e do dialógico*, as the different types of established relationships between humans and the need for dialogue. We try to understand how the contrasts between expectations and reality in relationships are configured in Rawet’s writing, as well as the incommunicability – that so strongly characterizes the writer’s work.

Keywords: Samuel Rawet; short stories; incommunicability.

ENSAIOS

REFLEXÕES DE FÔLEGO

Letra e música: a trilha sonora na literatura contemporânea

Antonio Eduardo Soares Laranjeira*

Refletir sobre a literatura contemporânea implica necessariamente fazer um recorte, com vistas a estabelecer um eixo em torno do qual serão tecidas as considerações teóricas, levando-se em conta a diversidade de produções publicadas desde a década de 1990. Algo que é possível observar, em determinadas narrativas contemporâneas (brasileiras e estrangeiras), é o caráter intermediático a partir do qual se constroem. O chamado “discurso literário pop”, conforme Evelina Hoisel (2014) e Décio Torres Cruz (2003), se configura pela aproximação com outras linguagens, incorporando, por intermédio da relação com a arte pop, um repertório iconográfico oriundo da publicidade, da televisão, dos quadrinhos, do cinema, dentre outras fontes. Esse processo de construção se mostra presente de maneira bastante evidente. Neste artigo, investiga-se de que modos textos como *Go* (2007), do escritor brasileiro de origem coreana Nick Farewell, e *Álbum duplo: um rock romance* (2013), de Paulo Henrique Ferreira, incorporam ao gênero romance o que ambos nomeiam “trilha sonora” – disponibilizada, nos dois casos, em uma lista ao final do livro.

A perspectiva narrativa do romance *Go* é em primeira pessoa; o narrador-personagem – que se esquivava de expor seu nome, durante

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

toda a história – é um DJ conhecido como Fahrenheit, alusão ao livro de Ray Bradbury (*Fahrenheit 451*), mas também, como faz questão de reiterar, ao filme homônimo de François Truffaut, de 1966. Desde sua apresentação, nas primeiras páginas, estabelecem-se as principais referências exploradas pelo DJ Fahrenheit, ao longo da trama: a música, a literatura e o cinema. Não por acaso, são essas três linguagens que se entrecruzam com trilha sonora na tessitura dos dois romances. Após as epígrafes de Faulkner e Bukowski, o narrador-personagem se descreve como quem está em busca de alguém que o traga de volta para a vida; como quem possui um buraco no peito e se questiona se há um lugar no mundo para pessoas como ele: trata-se, assim, de um sujeito melancólico e deslocado – sem emprego fixo, sem relacionamentos amorosos ou de amizade:

Quer que descreva o que tenho no meu apê? Vamos ver. Tenho um punhado de fitas de vídeo, discos, livros, um sofá velho, um armário, uma escrivaninha com um computador velho com função “máquina de escrever”, uma mesa de centro, uma mesa de jantar e um colchão disfarçado de cama. *Mas o que é importante aí são meus filmes e livros.* As pessoas se enganam achando que, por causa do meu jeito, devo ser fã de Tarantino e escritores Beat. Bip! Errado. Gosto dos filmes do Tarantino. Mas isso é pura diversão. Gosto de escritores Beat. Mas eles não têm perspectiva. Sim. Por incrível que pareça, eu tenho uma perspectiva. Está certo que eu bebo tanto quanto eles (ou, se bobear, todos eles juntos), mas eu tenho um objetivo. Mesmo porque, aprendi que a única maneira de controlar a minha melancolia é continuar sonhando (Farewell: 2011, 9-10; grifo nosso).

Ao contextualizar o espaço em que vive, o DJ Fahrenheit introduz, através dos objetos que coleta, elementos que se mostram relevantes, não apenas para a configuração do romance, mas também para a constituição de sua subjetividade: o punhado de livros, filmes e discos. O poster de *Os incompreendidos*, de Truffaut; as linhas em que comenta sobre filmes, mencionando *Cinema Paradiso* como o filme de sua vida, além daqueles que considera seus deuses – James Joyce, Ernest Hemingway e Thomas Mann –, são elementos do meio cultural de que o narrador se apropria para elaborar sua estética da existência. É importante salientar que, mesmo estando inscrito no contexto do discurso literário pop, as primeiras páginas do romance de Farewell reportam-se a uma esfera usualmente considerada mais elevada da cultura (literária ou não).

Michel Foucault, em suas reflexões sobre a estética da existência, afirma que não há sujeito soberano, isto é, o que se poderia considerar uma forma universal que seria encontrada em todos os lugares. Para o teórico,

o sujeito se constitui através das práticas de sujeição ou, de maneira mais autônoma, através das práticas de liberação, de liberdade, como na Antiguidade – a partir, obviamente, de um certo número de regras, de estilos, de convenções que podemos encontrar no meio cultural (2004, 291).

Tais práticas de sujeição e/ou liberação são levadas a cabo pelo sujeito, no que Foucault denomina “escrita de si”, que na Antiguidade greco-latina correspondia ao percurso a ser trilhado na arte de viver. Ele prossegue afirmando que a escrita de si não está dissociada do ato da leitura. Isso repercute no fato de que, ao longo

desse processo, o sujeito não está em busca de revelar algo oculto, mas de captar, guardar, reunir o que se ouviu ou leu – em outros termos, o já dito. A escrita caracteriza-se, portanto, como uma “arte da verdade díspar, uma maneira racional de combinar a autoridade tradicional da coisa já dita com a singularidade das circunstâncias que determinam seu uso” (Foucault: 2004, 151).

Assim, é possível afirmar que o DJ Fahrenheit pratica a arte da vida ao fazer bricolagem dos filmes aos quais assistiu, dos livros que leu e das músicas que escutou (e que, todos juntos, formam a trilha sonora de sua existência). Vale salientar que, como DJ, o narrador-personagem é capaz de “samplear” não somente as músicas no contexto da narrativa, mas também as referências que dão forma à sua subjetividade.

Algo similar ocorre com o também narrador-personagem de *Álbum duplo: um rock romance*. Fazendo uso de uma trilha sonora largamente explorada em cada capítulo, o personagem Marlo Rio-grande narra, sob o ritmo do rock and roll, um processo autorreflexivo, a partir do momento em que se percebe como um jovem adulto fracassado nas esferas afetiva e profissional (como o DJ Fahrenheit, de *Farewell*). Professor de cursinho pré-vestibular, o protagonista é abandonado por Marcela, por conta de suas atitudes inconsequentes, que serão revistas ao longo do romance. As canções pop, os filmes e a literatura são intensamente mobilizados pelo narrador-personagem como elementos produtivos para seus modos de subjetivação.

Algumas singularidades são notáveis no recurso à trilha sonora em *Álbum duplo*, no que tange à comparação com *Go*. Na produção de Ferreira, além da referência à trilha sonora pelo narrador-personagem, a *playlist* é apresentada quando se lê um QR Code na contracapa do livro – que remete à página do romance na

internet – sob a forma de *hyperlinks*, contendo os respectivos vídeos das canções no YouTube. Cada capítulo do livro é precedido por uma lista de cinco canções que tem função crucial no desenvolvimento da trama conduzida pela voz de Marlo Riogrande.

Assim como ocorre em *Go*, o romance de Ferreira apresenta-se de forma intermediática, não apenas pelas frequentes referências aos elementos da cultura pop, em suas mais variadas linguagens, e à literatura canônica, mas também pelo fato de envolver elementos da internet para acesso às canções on-line, ou mesmo para fins de publicidade do livro. Nesse sentido, *Go* e *Álbum duplo* inscrevem-se no âmbito do que Evelina Hoisel (2014) concebe como “discurso literário pop”: uma produção marcada pelo entrecruzamento das esferas do erudito e do popular, mas, sobretudo, pelos trânsitos que se estabelecem entre diferentes linguagens, dentre as quais é oportuno mencionar a música e o cinema, basilares para a configuração das narrativas em discussão. Afirma Claus Clüver em um artigo seu:

“Intermedialidade” é um termo relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as culturas e épocas, tanto na vida cotidiana como em todas as atividades culturais que chamamos de “arte”. Como conceito, “intermedialidade” implica todos os tipos de interrelação e interação entre mídias; uma metáfora frequentemente aplicada a esses processos fala de “cruzar as fronteiras” que separam as mídias (2011, 9).

Tais processos que envolvem o cruzamento de fronteiras têm ocorrido com frequência na literatura contemporânea, e são

realizados do começo ao fim nas narrativas de Farewell e Ferreira, constituindo-se como fundamentais na composição desses romances, principalmente para a construção das personagens, que codificam suas vidas a partir das canções que escutam e dos filmes aos quais assistem. Esses procedimentos envolvem uma das subcategorias da prática intermidiática: a intermedialidade no sentido de referências intermidiáticas.

De acordo com Irina Rajewsky, em “Intermedialidade, intertextualidade e remediação” (2012), é possível sistematizar os procedimentos intermidiáticos em três subcategorias: a) a transposição midiática, que consiste na criação de um texto a partir da transformação de uma mídia em outra; b) a combinação de mídias, que se baseia na articulação de ao menos duas formas midiáticas diferentes; c) as referências intermidiáticas, que se apresentam como textos de uma mídia que fazem alusão, citam ou evocam textos de outras mídias. Esta última subcategoria corresponde à utilização, em uma mídia, de seus próprios procedimentos, para se referir a obras pertencentes a outra(s) mídia(s), por meio de citação, descrição, emulação, dentre outras maneiras. Isto permite afirmar que, no caso de *Go* e *Álbum Duplo*, é perceptível a recorrência com que os escritores fazem uso de referências intermidiáticas para elaborar as narrativas:

Quando confessou que ela e o marido se traíam abertamente, que seu relacionamento já tinha ido para o saco mesmo, gelei. Não sabia o que fazer. De repente, já me antevi como protagonista do filme *Crimes e pecados*, do Woody Allen, sendo perseguido por uma Anjelica Huston muito mais atraente, mas tão perigosa quanto (Ferreira: 2013, 26).

A passagem anterior, situada no começo do romance de Ferreira, reporta-se ao contexto em que o narrador-personagem descreve os desdobramentos de uma experiência sexual esporádica, no mesmo período em que se relacionava com sua namorada Marcela. A partir do recurso à intermedialidade formada por referência, o narrador aproxima sua figura à do protagonista do filme de Woody Allen; e sua amante, à de Anjelica Huston. Por um procedimento intertextual – que, para Clüver, “sempre significa também intermedialidade” (2011, 14) – Ferreira constrói parte da subjetividade dos personagens através da evocação do cinema. No filme mencionado, Allen representa Cliff Stern, um homem casado cuja amante, Dolores Paley, vivida pela atriz Anjelica Huston, ameaça revelar as aventuras extraconjugais de Stern, como acontece entre Marlo Riogrande e sua amante, Celina. Assim, Ferreira ampara-se em modelos que pertencem a um imaginário transnacional urbano para descrever os acontecimentos da vida cotidiana.

Para Rajewsky, as referências intermediáticas se configuram a partir da menção a um filme ou a técnicas de outras mídias, bem como a imitações de técnicas oriundas do cinema, “como tomadas em *zoom*, dissolvências, *fades* e edição de montagem” (2012, 25). Entre essas técnicas, é possível acrescentar a presença da trilha sonora.

Tanto Evelina Hoisel quanto Décio Torres Cruz apontam para o fato de que, no discurso literário pop, além da temática, as técnicas cinematográficas servem de base para a construção das narrativas que se constituem como uma “escritura cinética”, conforme Hoisel, ou um “discurso cinético”, nas palavras de Cruz. De acordo com Hoisel, o surgimento do cinema, que se configura como uma nova linguagem artística, promove modificações na maneira como os sujeitos assumem diferentes posturas perceptivas e expressivas,

baseadas de modo significativo na experiência cinética. Segundo a teórica, as consequências dessa nova linguagem para o espectador (mesmo o de televisão) incidem sobre os modos de apreender a relação entre espaço e tempo, “em uma duração que já não é a da realidade empírica” (2014, 203-4), resultando em um texto cujo efeito de velocidade é artificialmente concebido.

Para Hoisel e Cruz, tanto o enfoque temático sobre o cinema quanto a apropriação de suas técnicas – montagem, *zoom* e *close-ups*, como assinala Cruz (2003, 107) – permitem a compreensão dessas narrativas, no âmbito do discurso literário pop. Vale acrescentar que a trilha sonora pode ser tomada como mais um desses recursos que o discurso literário pop explora.

Go e *Álbum duplo*, portanto, são construídos intermidia-ticamente, de modo que o leitor precisa “ter em mente uma tela de cinema para visualizar toda a riqueza de expressão plástica em movimento compactada no texto” (Hoisel: 2014, 203). Posicionamento similar tem a teórica Marinyze Prates de Oliveira, em *E a tela invade a página* (2002), estudo sobre as relações entre o cinema e a ficção de João Gilberto Noll. Sobre ler *Hotel Atlântico*, de Noll, Oliveira afirma que

é sentir-se diante de uma tela que [...] narra uma história por meio de procedimentos com os quais nossos olhos já se encontram plenamente familiarizados, enquanto iniciados em uma prática [...] cada vez mais corrente: a de espectador de cinema e televisão (p. 82).

As afirmativas de Hoisel e Oliveira incidem sobre o fato de que o espectador contemporâneo – de cinema ou de televisão – está

habituaado a registrar e perceber as experiências no mundo através de sequências, cortes, estratégias de montagem e, mesmo, da trilha sonora.

Para Oliveira, as relações entre literatura e cinema, compreendidas como uma via de mão dupla, podem ser observadas desde o surgimento de novas mídias na modernidade. De acordo com a teórica, a ficção de João Gilberto Noll, inaugurada em 1980, além das referências que faz ao cinema, resulta de um processo criativo que envolve a busca consciente de recursos do cinema, segundo o qual “palavra e imagem se associam para criar um universo lítero-cinematográfico” (Oliveira: 2002, 51), intermediático por definição. Essa tessitura narrativa estabelece-se como um contexto propício para a constituição de personagens errantes, cujas identidades são fragmentárias e, a exemplo do DJ Fahrenheit, com dificuldades para se autoneoamar.

Por esse prisma, os narradores-personagens de Farewell e Ferreira se aproximam do que Silviano Santiago (2002) apresenta como narrador pós-moderno, no que se refere à relevância que este confere ao olhar. Ao enfatizar o olhar como o sentido que mais se destaca para esse narrador, Santiago sugere que sua constituição de si precisa ser compreendida com base nos parâmetros do que Foucault denomina “estética da existência”: ao se interessar e dar fala ao outro, o narrador pós-moderno, simultaneamente, dá voz a si mesmo. O DJ Fahrenheit e Marlo Riogrande praticam a arte de si através de seus olhares-câmeras lançados para o cinema, para a literatura, para o público da boate, mas também com seus ouvidos abertos, sobretudo para a canção pop.

Em um trecho do romance de Nick Farewell, a relação entre as linguagens literária e cinematográfica, tal como a descrevem Hoisel

e Oliveira, pode ser vislumbrada na sequência em que o narrador-personagem encontra aquela que poderia ser a “garota dos seus sonhos”, chamada Ginger. Numa das cenas, quando o DJ Fahrenheit a encontra na porta do cinema, Ginger desce as escadas e está, aos olhos do narrador-personagem, tão deslumbrante que ele expõe uma situação hipotética: “Se eu fosse cineasta, colocaria a câmera bem onde eu estou. Assim eu a veria, em câmera subjetiva, descer a rua apressada. [...] Só cortaria quando ela entrasse em *close*, exatos dois segundos antes de me beijar” (Farewell: 2010, 66).

O modo de perceber e expressar as vivências cineticamente se torna mais explícito quando Fahrenheit vai além e pede que Ginger repita o trajeto, para que ele possa registrar o acontecimento em sua memória. Em seguida, descreve, imediatamente antes de começarem a ver, no cinema, um filme de Truffaut:

Gui chega até a esquina. Faz pose e desce a rua como se estivesse atuando. Eu ligo a minha câmera imaginária. Registro todos os movimentos. Penso em como vou me lembrar disso até o fim dos meus dias. Pensando em como a lembrança ainda é a melhor das máquinas fotográficas. Agora, cinematograficamente, eu gravo *frame por frame* na minha memória, expondo a luz e meus sentimentos, e projeto na minha retina as imagens que eu voltarei sempre a enxergar (Farewell: 2010, 67).

As passagens citadas expõem, de imediato, o papel ocupado pelo cinema na composição da personagem. O desejo expresso de ser um cineasta para registrar a imagem da pessoa amada reporta-se tanto ao prazer de olhar atribuído ao narrador pós-moderno (visto

que ele pede a Ginger que repita a cena) quanto ao olhar-câmera destacado por Oliveira (a câmera subjetiva mencionada na citação), capaz de ampliar o campo de visão e permitir que o mundo seja observado de maneiras diversas daquelas que permite o olhar natural: o narrador-personagem e seu olhar-câmera refazem o percurso de Ginger “cinematograficamente”, e os termos técnicos do cinema se imiscuem com os sentimentos e lembranças da personagem. Ficção e realidade, presente e passado deixam de se separar por fronteiras nítidas, filtradas pela câmera imaginária do narrador, que tem em sua retina as imagens projetadas.

Todavia, longe de emular um cinema mudo, *Go* e *Álbum duplo* têm uma “audível” e extensa trilha sonora. Ao tratar da maneira como são incorporadas as técnicas cinematográficas na ficção de Noll, Oliveira destaca, além da montagem (o que possibilita principalmente a quebra da linearidade das narrativas), o que denomina “sonorização da página”. A passagem do cinema mudo para o cinema sonoro constituiu-se como uma mudança relevante para a linguagem cinematográfica, e precisa ser compreendida como a potencialização de sua função expressiva. Oliveira afirma que as referências sonoras são comuns no texto literário, mas na ficção de Noll é possível verificar uma preocupação de sonorizar o texto “nos moldes fílmicos”. Isso significa perceber que o escritor, quando evoca o som em suas narrativas, o faz de modo a atribuir um caráter fílmico ou cinético (conforme Hoisel e Cruz) à escrita, amplificando as possibilidades interpretativas do texto. No caso específico de *Go* e *Álbum duplo*, não se trata apenas de ruídos que compõem a cena, ou de músicas que figuram em momentos pontuais, mas da presença nítida e constante da música no eixo da narrativa, como na seguinte passagem:

Fico andando para lá e para cá na sala até avistar o CD da Norah Jones. [...] Coloco o CD no aparelho quase hipnotizado. Enquanto o CD toca fico tomado por um estranho sentimento de perda. Como se toda a nossa história estivesse resumida nesse CD. Cada faixa me faz lembrar da Ginger. Como se ela tivesse escrito, tocado e cantado. Uma em especial que me decifra. *I've got to see you again*. [...] Começo a escrever um capítulo sobre desencontros [...] enquanto a música faz círculos em modo *repeat* (Farewell: 2010, 108).

Abandonado por Ginger, o narrador-personagem percorre a cidade, sem obter sucesso, em busca da namorada, arrependido pelo erro que cometeu. A sequência em destaque possui como trilha sonora a canção de Norah Jones “I’ve got to see you again”. É importante assinalar que o CD em questão havia sido um presente de Ginger para o DJ Fahrenheit e ele mesmo afirma que era como se a história de amor estivesse resumida nesse CD.

Dois aspectos precisam ser sinalizados sobre este ponto: primeiro, como Oliveira demonstra ocorrer em *Hotel Atlântico*, de Noll, a música exerce a função de uma trilha sonora (nomeada precisamente desse modo ao final do livro) que acompanha a personagem. Evidentemente, a referência aos títulos ou letras das canções, à sua descrição ou “às diferentes fontes emissoras de música” (Oliveira: 2002, 115) é a forma como Farewell e Ferreira (além de Noll) constroem a trilha sonora do romance, que, como assinala Oliveira, amparada em Marcel Martin, fornece uma dimensão que comenta e às vezes dirige o filme, colaborando para organizar sua duração. A canção do CD de Norah Jones, que toca no modo *repeat* do aparelho, faz círculos, como a própria vida do narrador-personagem, que começa a escrever um capítulo

sobre desencontros, exercendo, proporcionalmente, no texto literário, o que a trilha sonora realiza na linguagem cinematográfica.

O segundo aspecto a ser comentado se refere à canção que toca repetidamente e compõe a trilha sonora da cena. É importante observar que, para o narrador, ainda que admita não gostar de Norah Jones, o CD tem um forte papel simbólico no que diz respeito à relação com Ginger, como se as canções contassem a breve história de amor.

De acordo com Simon Frith, em *Performing rites* (1996), os produtos da cultura pop – sobretudo a música popular – exercem uma função fundamental nas relações sociais, ao contribuir para o estabelecimento de laços de amizade. Ainda segundo Frith, as conversas cotidianas, mesmo que não sejam necessariamente sobre música, envolvem, em alguma medida, algo sobre livros, filmes, programas de televisão, revistas ou jogadores de futebol. Como se pode observar no romance de Farewell, a aproximação entre o DJ e Ginger se firma com o CD de Norah Jones, o que se comprova no rompimento entre os dois: o CD, mais especificamente a canção da trilha sonora, codifica os sentimentos do narrador naquele momento – o desejo de rever Ginger. Para Frith, a música fornece formas de ser e estar no mundo. Isso significa que a resposta estética não se desvencilha da constituição de si, ou seja, “a música não representa os valores, mas os vive” (Frith: 1996, 272; tradução nossa).

A trilha sonora, assim, desempenha uma função simbólica tanto no filme (como sinaliza Oliveira) quanto nos romances que se apropriam desse recurso e que o emulam. Em *Álbum duplo*, o *ethos* de Marlo Riogrande é delineado também pelas canções pop pertencentes à trilha sonora. Na cena em que ele marca um reencontro com Marcela, com a possibilidade de um recomeço, também coloca um

CD para tocar, mas logo o retira, pois não expressava o que sentia no momento:

Passei os olhos por minha coleção e [...] puxei o CD *The colour and the shape*, do Foo Fighters. Coloquei direto na segunda faixa, “Monkey wrench”. [...] Só que eu não estava no clima de raiva, não era este o momento. Ainda mais a raiva do Foo Fighters, que é uma fúria limpa. [...] Uma pena, mas, definitivamente, esse arquétipo de sucesso e perfeição não é a minha linha. Deve ser por isso que não sou tão fã do U2. [...] Prefiro muito mais sujeitos como Lou Reed, Bob Dylan, Nick Cave. Tipos que experimentaram, na real, a sensação de estar no fundo do poço. [...] Troquei pelo álbum *The good son*, do Nick Cave & The Bad Seeds. [...] Apaguei a luz e fechei os olhos. O CD continuou, sofisticado e denso (Ferreira: 2013, 133-4).

Ao final do capítulo, Marlo encontra a canção certa para dar sentido ao seu estado de excitação, por conta das possibilidades de redenção, abertas pela mensagem e por conversas breves com Marcela pelo celular: “Foi na cruz”, de Nick Cave, sobre a qual diz o narrador que “foi aqui que ele encontrou o fio da meada para sair do beco sem saída em que se meteu. ‘Foi na cruz’. [...] Apaguei a luz e fechei os olhos. O CD continuou, sofisticado e denso” (p. 134). De maneira coincidente, o CD de Nick Cave continua tocando – como trilha sonora –, até que o narrador adormece, cinematograficamente, renunciando um corte.

Concluindo, pode-se afirmar que narrativas contemporâneas como *Go* e *Álbum duplo* têm sua elaboração amparada em relações

intermediáticas, sobretudo pela apropriação/emulação de técnicas oriundas do cinema. Esse processo criativo repercute na constituição das personagens, por meio das relações que elas estabelecem com as referências ao cinema, à literatura, mas, principalmente, à canção pop. Constituindo-se, conforme Hoisel, Cruz e Oliveira, como uma escrita cinética, os romances de Farewell e Ferreira são resultantes de mudanças nas formas de percepção e expressão provocadas pelo surgimento e popularização do cinema, em particular, o sonoro. Desse modo, é possível considerar que a presença das trilhas sonoras propostas para os romances decorre dos trânsitos entre literatura e linguagem cinematográfica, nos níveis temático e estético da narrativa contemporânea circunscrita pela noção de discurso literário pop.

Referências

- CLÜVER, Claus. “Intermedialidade”. *Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG*, v. 1, nº 2, 2011, pp. 8-23.
- CRUZ, Décio Torres. *O pop: literatura, mídia e outras artes*. Salvador: Quarteto, 2003.
- FAREWELL, Nick. *Go*. 2ª ed. São Paulo: Devir, 2010.
- FERREIRA, Paulo Henrique. *Álbum duplo: um rock romance*. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *Ditos & escritos V: ética, sexualidade, política*. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of the popular music*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- HOISEL, Evelina. *Supercaos: estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- OLIVEIRA, Marinyze Prates de. *E a tela invade a página: laços entre literatura, cinema e João Gilberto Noll*. Salvador: SCT, FUNCEB, EGBA, 2002.
- RAJEWSKY, Irina. “Intermedialidade, intertextualidade e ‘remediação’: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade”. Tradução de Thais Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, pp. 15-45.
- SANTIAGO, Silvano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

Resumo

Pretendemos, conforme os trabalhos de Claus Clüver e Irina Rajewski, refletir sobre a intermedialidade na ficção contemporânea. De acordo com Evelina Hoisel e Décio Cruz, o discurso literário pop se define principalmente pela convergência entre a literatura e outras linguagens. Isso permite que narrativas como *Álbum duplo: um rock romance*, de Paulo Henrique Ferreira, e *Go*, de Nick Farewell, sejam inscritas nesse contexto. Ambas são perpassadas por alusões e citações de canções pop, denominadas pelos escritores como “trilha sonora” do romance. Assim, faz-se necessária uma abordagem transdisciplinar dos estudos literários, com vistas a compreender de que modo as “trilhas sonoras” se relacionam com o enredo e a construção das personagens.

Palavras-chave: intermedialidade; discurso literário pop; trilha sonora.

Abstract

Based on Claus Clüver and Irina Rajewski's works, we intend to discuss intermediality in contemporary fiction. According to Evelina Hoisel and Decio Cruz, pop literary discourse is mainly defined by the convergence between literature and other languages. This concept covers narratives as *Álbum duplo: um rock romance*, by Paulo Henrique Ferreira, and the novel *Go*, by Nick Farewell. Both are permeated by allusions and quotations of pop songs, what the authors call the “soundtrack” of the novel. Therefore, to comprehend how these “soundtracks” are related to plots and characters' composition it's necessary a transdisciplinary approach of literary studies.

Keywords: intermediality; pop literary discourse; soundtrack.

Itinerário demental para composição de poetas

Fábio Santana Pessanha*

“Poetas e tontos se compõem com palavras”.

Manoel de Barros

Poetas, palavras, ocasos entre acasos bem definidos. Uma colheita na qual semânticas permeiam incompletudes no que se constitui frase, verso, poema. A poesia num poeta realça os declives de seu estar no mundo, pois pensamos se tratar não apenas de um burilar técnico da palavra, mas também da intervenção lúdica na presença palavral do poeta. Se no meio da realidade há muito de razão, um poema pode oferecer a instauração de um novo tempo, de um andar mais demorado em torno dos próprios passos, aprofundando o autorreconhecimento do poeta na palavra e vice-versa.

A fim de promover a reflexão e possíveis discussões desse itinerário sobre o que chamamos “dementação poética”, a partir da ideia pinçada da obra de Manoel de Barros,¹ faremos alguns apontamentos e trilharemos por poemas que nos permitam pensar esse percurso, além de tentarmos perceber esse querer do quase, essa inalcançabilidade em se definir poesia e ainda o que é isso que compõe um poeta. Para tal intento, além do próprio Manoel de

* Doutorando em Ciência da Literatura na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

¹ “Entre para uma seita desativada cujos membros / um pouco dementados / Se ocupavam de ouvir a ressonância deles / mesmos nas palavras” (Barros: 2010a, 283).

Barros, outros poetas – como Augusto de Campos, Nicolas Behr e Paulo Leminski – contribuirão para nos fazer chegar, quem sabe, a algum lugar.

Nessas andanças onde caminhos, dúvidas, silêncio e palavras se entrelaçam, é preciso crer numa certeza: o poeta é um tonto! Mas não um tonto qualquer, que arrulha paráfrases descabidas ou malsucedidas. Poetas são tontos flagrados na exorbitante habitação do nada. Poetas são poemas absurdos. E tal afirmação, que desafia o limite entre criador e criatura, não é uma asserção malcriada. É, isto sim, uma desambiguação entre pares cujas bordas se perderam há muito tempo no desalinho entre um conceito e seu significado. Crer no poeta consentido de gramaticalidades é um descompasso com a verve sinfônica de uma palavra. Ousamos afirmar que o poeta (se) cria na in(ter)venção da palavra por imagens, sonoridades, texturas e o que mais for possível acrescentar nesse concerto: “O poeta é promíscuo dos bichos, dos vegetais, das pedras. Sua gramática se apoia em contaminações sintáticas. Ele está contaminado de pássaros, de árvores, de rãs” (Barros: 2010a, 137).

Embora não devamos generalizar, somos da opinião de que a palavra é um gesto corporal que ganha vigor em bocas destinadas ao próprio abismo. Nesse caso, o poeta se abisma na palavra que ressoa suas falhas, elaborando-se num paradoxo em lisérgica recomposição. E recompõe-se continuamente. E volta à infância para ser extensão de si e das coisas que o atravessa(ra)m.

Para que os dizeres acima não pareçam desvarios, o que se discute nesta seção é principalmente o resultado do encontro com dois momentos do poeta Manoel de Barros: um oral e outro verbal-poemático. O oral se refere a uma fala do poeta, destacada do filme *Língua de brincar*, de Lucia Castello Branco e Gabriel Sanna:

Eu sou apaixonado pelo primarejo das coisas. A minha palavra é primitiva, eu gosto que ela seja primitiva, que ela seja o início dos cantos da humanidade. Sabe o que quer dizer? Que a palavra seja uma palavra inicial. Isso é importante pra mim porque as primeiras percepções do mundo é a criança que tem quando nasce. E essas primeiras percepções são usadas por mim na minha poesia, completadas com o conhecimento que eu adquiri, através de leituras, do mundo.

O momento verbal-poemático diz respeito à parte VIII do poema “Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada”:

Nas Metamorfoses, em duzentas e quarenta fábulas,
Ovídio mostra seres humanos transformados em
pedras, vegetais, bichos, coisas.

Um novo estágio seria que os entes já transformados
falassem um dialeto coisal, larval, pedral etc.

Nasceria uma linguagem madruguenta, adâmica,
edênica, inaugural –

Que os poetas aprenderiam – desde que voltassem às
crianças que foram

Às rãs que foram

Às pedras que foram.

Para voltar à infância, os poetas precisariam também de
reaprender a errar a língua.

Mas esse é um convite à ignorância? A enfiar o idioma
nos mosquitos?

Seria uma demência peregrina.

(Barros: 2010a, 265-6)

O “primarejo das coisas”, desconfiamos, está no retrato concreto das imagens que forjam intocabilidades. Mas intocabilidades travessas que, embora ilibadas, estão grudadas nas permanências de tudo que existe. Um paradoxo, um paradoxo poético. Mas exatamente por ser esse – o tal paradoxo poético – um lugar de transiências compatíveis em suas impossibilidades, é que se torna possível o acriançamento do existir. Se ser criança é um ato contínuo de criar, ao percebermos o referido verbo com acréscimo do sufixo “-ança”, dando uma ideia de perpetuidade, geram-se dois caminhos para, quem sabe, uma possível compreensão, ou, é mais certo, uma imersão no duplo caminho que a ambiguidade barriana enseja. Assim, a busca pela criança existida e existente é tanto uma afirmação pela peregrinação da criação quanto a busca pela ancestralidade, pela primitividade da palavra, portanto, do humano: uma jornada ao seu canto primordial. Um poema é um retorno à dúvida originária e um ir além sobre o qual não se têm previsões de itinerário.

A palavra primitiva de Manoel de Barros encena o retorno ao estágio inaugural da percepção do real, em que as coisas² são

² “Coisas”, em Manoel de Barros, ganha a dimensão de importâncias, por isso, neste texto, o termo não se refere às generalizações da fala comum. Ainda que possa tocar em algo de genérico, este se amplia para especificidades genesíacas ou de intimidades corporais, como é possível observar no trecho do poema-conto “Encontro de Pedro com o nojo”: “Pedro se aproximara das coisas. Para dormir com elas. / [...] / Pedro estava só. Deixava-se completamente às coisas, / recebendo suas emanções físicas. / Pedro se encostava nas coisas, afagava-se como se elas / fossem criaturas íntimas. Pedro era reconstruído” (Barros: 2010a, 90). Portanto, com as coisas, inventam-se renascimentos.

atravessadas por presságios, rutilâncias, odores e o que mais couber nessa dimensão de rascunhos para existências. Todos esses critérios para apalpações sensoriais pelas quais o poeta tem gosto montam um ambiente propício ao lúdico – ao que também se poderia chamar surrealizante. Esse flerte com o surreal diz respeito aos modos de leitura que tais empenhos imagéticos desencadeiam em quem se aproxima de seus versos, além, evidentemente, do uso, por parte do poeta, de recursos que fogem do sentido usual dos fatos se os observamos categoricamente. É mais uma possibilidade de leitura, ainda que não se encerre nela um caráter elucidativo.

Mais do que uma questão de vontade, há uma paixão, uma necessidade de se entranhar no meio desses andrajos palavrerais, para que com eles o poeta em questão exerça seu itinerário rumo ao chão. O chão é um nascedouro na poética barriana. E não sei se do chão, mas certamente com ele, a primitividade da palavra ressoa:

O chão reproduz
do mar
o chão reproduz para o mar
o chão reproduz
com o mar

O chão pare a árvore
pare o passarinho
pare a
rã – o chão
pare com a rã
o chão pare de rãs
e de passarinhos

o chão pare
do mar

(Barros: 2010a, 131)

Uma palavra inicial, que guarde nos ombros a história de caminhos eclipsados ou luzentes, é a trama para a qual se conduz o olhar crianceiro do poeta. Ser habitante desse lugar, onde as primeiras impressões do mundo estão guardadas, é uma condição de existência para a poesia de Manoel de Barros, e ainda podemos completar: “Preciso do auxílio de uma criança para me desconhecer. Criar começa no desconhecer” (Barros: 2010b, 126).

Misturam-se o homem e o poeta, o cotidiano e a produção poemática, por acreditarmos que poesia é um verbo que faz parte da criação contínua da realidade. Então, não é de se estranhar que não se faça distinção entre o herdeiro de uma fazenda no Pantanal Mato-Grossense e aquele que se lança às palavras corrompendo os limites gramaticais, críticos, acadêmicos de maneira geral, a fim de tentar escutar uma linguagem dos primórdios.

O conhecimento adquirido nas andanças pelo mundo ajuda a colorir – quem sabe, polir – a brutalidade inerente à palavra incandescente e sempre repleta de suas origens. Então o poeta se verte nessa torrente arpejada por tons aurais e se mete no meio do caminho entre a fonte e a foz de seus aclives absurdantes. O poeta mora na incompletude do homem e o conduz às impertinências, às apropriações de sua própria humanidade. Daí, dentro da poesia de Manoel de Barros, o poeta é um tonto que se veste de homem para ganhar o pão de cada dia. Um demente consentido.

A parte VIII do poema supracitado nos leva a pensar que voltar à infância para ser contínuo de si, para intensificar o círculo

que enreda o poeta à sua peregrinação, é uma demência. Se pela psicopatologia a demência é uma perda da capacidade pensativa, pelo poético é um caminho sem volta para recantos e incertos rumos. As estradas semânticas se cruzam e a infância ganha ritmos de vazadouros necessários. Por essa via de devir o que se procura é o essencial das coisas, a palavra primitiva.

O lugar primitivo da palavra é o das metamorfoses, onde limites adentram-se, uns nos outros, e se empossam da linguagem originária, esta que diz o modo insubstituível de cada um ser. Acreditamos que tal condição configura uma paisagem de múltiplos horizontes por preservar nas diferenças tonais de sua aparência a unidade que entoa um existir genuíno. Assim, o tom de uma pedra se refere à sua constância pedral e no quanto dela há nos olhos de quem por ela se apaixonou. O mesmo acontece com os vegetais, bichos e demais coisas. Porém, tal feito não se dá gratuitamente: há duas condições para que os poetas aprendam a língua “madrugenta”, repleta de recomeços, inaugural.

A primeira delas é que os poetas voltem a ser as crianças, as rãs, as pedras que foram. Tal tarefa não é fácil, pois encontrar os próprios recomeços é um desafio imenso, principalmente por vivermos a imposição dos dias retos do cotidiano, cheios de preceitos a serem seguidos, enquadrados. Então a linguagem edênica, adâmica, dependeria dessa apropriação para vir à luz. Mas não que ela já não existisse, pois se há essa condição de aparecência é porque ela existe, mesmo que veladamente. A importância da assunção do poeta em ser poeta, tal qual da palavra ser uma palavra inicial, como vimos na citação retirada do filme, está na reinvenção da infância ou da constatação de que esta é a morada dos imprevistos. E essa assunção não se basta numa autodefinição, nuns rascunhos de versos cortados.

É necessário entrega e morte para que o poema se eleve junto com o poeta ao estado de margem, à imprecisão de palavras desertas. Morrer é tomar posse dos vazadouros para incontáveis nascividades e, assim, ficar sendo.

A segunda condição diz a necessidade de “reaprender a errar a língua”. Coisa também bastante difícil, tanto que, na aliteração do “r” em “reaprender” e “errar”, essa dimensão de entraves é materializada no arranhar das palavras, um obstáculo a se chegar à língua despida de seus apetrechos formais. Poeticamente, vemos aí um exercício de recondução do ver e do conhecer ao lugar anterior ao que já era conhecido. Reaprender não é só voltar a aprender, e sim imergir na aprendizagem: um ato de entrega.

Errância é uma questão incrustada na existência de poetas. Um poeta erra sua voz no verso e se deságua imenso na contenção da palavra num poema. O universo que um poema cria irradia vertentes para alucinações impregnadas de verdade. Mas é preciso observar que aqui não nos referimos à alucinação como perturbação mental ou de caráter simbolista, e sim ao delírio capaz de fazer a dimensão normativa da palavra se transpor ao nascimento do verbo, sendo propício para copertinências fráscas, sensoriais e desencadeadoras de realidade. Afinal: “Poema é lugar onde a gente pode afirmar / que o delírio é uma sensatez” (Barros: 2010a, 374).

Arriscamos dizer que a verdade de um poeta é um véu que costura amanheceres no íntimo das palavras, por isso a errância é uma imagem-questão cara, já que enuncia a ambiguidade inerente à coexistência entre palavra e silêncio, entre o homem que “compra pão às 6 horas da tarde, que vai lá fora, / que aponta lápis” e o que precisa “ser Outros” (2010a, 374), daquele que se mete no conluio entre o ritmo de um verso e a cavalgadura contínua dos dias repletos de mesmices. Poe-

tas não batem ponto, poetas tatuam abismos nos olhos do horizonte. E durante esse itinerário para absurdões poematizantes, aproveitam para, de repente, “enfiar o idioma nos mosquitos”, tal qual lemos na indagação irônica do poema de Manoel de Barros citado mais acima.

O “convite à ignorância” é um festejo para constâncias, cujos limites usuais foram corrompidos. Dentro de nosso encaminhamento, poeta é um acontecimento que mora na imagem e se alicerça nos descaminhos que tomam conta de suas andanças. Sempre em trajetória para ser, consuma-se andarilho de rotas imprevistas. Compõe-se do itinerário para árvore, recebe outubros sonetados por cigarras, é sabedor das coisas por conchas e água,³ enfim, o poeta é um absoluto incompleto que se firma nos declives das palavras, das imagens.

A palavra, preferimos acreditar, é um corpo que se funda no interstício entre a saliva das bocas famintas por incoerências e o fôlego responsável pelo salto das imagens ao deixarem a ponta dos dentes. O labirinto que se cria a cada instante verbal flagra o incerto certame da voz, ao se configurar letra e seus rearranjos textuais. Tece-se a tez ambígua do véu palatal durante o confronto com a semântica anterior às coisas e, daí, ideias tateiam os muros da comunicabilidade e se rompem em diálogo, numa mutualidade orgiaca com o silêncio. Dentro dessa forma de se pensar, um poema é um gesto de ausência na escrita do poeta, o poema é inalcançável. Com Manoel de Barros essas fronteiras são mostradas de maneiras escancaradas e desprovidas de empecilhos, mas não é só ele que tem afeto pelo intangível.

³ Menção à parte X do poema “O guardador de águas”: “Sabe coisas por concha e água. / Cigarras lhe sonetam sobre outubro. / Esse homem / Teria, sim / O que um poeta falta para árvore” (Barros: 2010a, 245).

Poesia... um querer inacessível...

Cogitamos o poeta como um lugar. Então, dentro dessa linha de pensamento, podemos dizer que a poesia seria o não lugar e o poema, a realização desse trânsito entre poeta e poesia, culminando na tensão entre homem e palavra. Nossa argumentação se solidifica nos dizeres de Octavio Paz, ao tratar desse limite: “O poema não é uma forma literária, mas o ponto de encontro entre a poesia e o homem” (2012, 22). Desse modo, se o poeta é um lugar, a poesia é o horizonte que funda esse lugar e que está sempre um passo à frente da tentativa de se determiná-la conceitualmente.

O poema “não”, de Augusto de Campos, salienta muito bem essa condição de se tentar agarrar o inapreensível, de se dizer o inefável. Eis a maneira, já frustrada, de se expor o não dito do silêncio, de se tentar revelar a poesia num poema, pois a poesia não é dita, mas dá condições de se pronunciar a palavra nos instantes velados da presença poética. Leiamos o referido poema:

não

meuamordor

nãoépoesia

amarviverm

orrerainda

nãoépoesia

escreverp

oucooumui

toclarfa

laraindan
ãóépoesia

humanoau
tênticos
inceroma
saindanã
oépoesia

transpi
ratodoo
diamasa
indanão
époesia

aliond
ehápoe
siaain
danãoé
poesia

desaf
iamas
ainda
nãoép
oesia

rima
sain
danã

oépo
esia

équ
ase
poe
sia
mas

ai
nd
an
ão
ép

o
e
s
i
a

(Campos: 2003, 18-39)

Conforme dissemos, eis um poema muito interessante para se perceber também materialmente a inalcançabilidade do que seja poesia, na medida em que o poeta se lança em suas próprias dúvidas e inquietações. Com o poema, também testemunhamos o quanto a palavra compõe a imagem sonora de um mergulho nas volubilidades verbais, simultaneamente ao desenho nascido da trajetória de suas linhas. O poema em questão

concretiza a ideia do devir, do que é impossível segurar numa definição.

O que vemos acima é uma construção que inventa uma dinamicidade própria, já que o espaço poemático se dá em quadros, um tipo de móvel peculiar que se move pelo ato de leitura. O tempo linear é corrompido; linhas se metamorfoseiam numa coluna; as subjacentes explicações para poesia se diluem em consonância com o ritmo de um andamento verticalizante. O poema muda de posição durante sua leitura; os versos encenam uma guinada, uma alternância de perspectiva, na qual se eleva o sentido verbivocovisual concretista para um além de, para um instante em que o poema, ao ser poema, revela o não lugar da poesia, esta que é sempre algo que ainda não é.

A transpiração do verso, a rima, seu encadeamento musical, silencioso, ainda não é poesia. E o mais gritantemente avassalador: “ali onde há poesia ainda não é poesia”. Se com o ritmo instituído pela simetria das vogais abertas (ali onde há [...] / ainda não é [...]) dessa passagem já é possível entrar em estado de encantamento, com a dimensão agônica do quase o efeito arrebatador torna-se mais intenso. O “quase” – isso que nunca chega, que aponta, dá sinal, mas não se completa em sua jornada – provoca instantes, infesta qualquer certeza com rupturas para paisagens silentes. Os lugares se imiscuem, a imagem se transforma na sonoridade invisível da fala, o silêncio repercute instâncias no itinerário das vozes de um poema. Poesia ainda não é onde há, o poema não existe em sua própria escrita, a poesia funda o inominável, ao possibilitar o átimo entre o rabisco e a consumação da letra na palavra. Poesia é verbo e poema é a sobrevida disso que não se alcança dessa realidade ontologicamente verbal. É um quase que se arrasta criando cisões na interlocução ritmada da palavra.

Quando concentramos nossa atenção no final do poema, encontramos em sua última parte uma imagem que o poema “não” oferece e diz toda essa tentativa de se alcançar o inalcançável pelo andamento do verbo:

o
e
s
i
a

A palavra “poesia”, sendo escrita com o corte da letra “p”, demonstra na imagem aquilo que falta e sempre se busca. Essa lacuna realiza, na simplicidade de uma ausência, o desejo de abraçar o próprio abraço que talvez os poetas tenham, ao se lançarem à palavra que os escreve. Essa ausência, aliada ao “quase”, estabelece um lugar fortemente instaurado naquilo que falta, ao aumentar o paradoxo inerente ao poético, ou seja, ser aquilo que se apresenta na própria ausência por traçar simultaneidades no seu operacionalizar. No texto “A cisma da poesia brasileira”, Marcos Siscar (2005) toca num ponto crucial a respeito do entendimento acerca desse sentido devenida do poético. Ainda que especifique tratar de poesia contemporânea e seus impasses, mediante as questões pertinentes ao fazer poético das décadas de 1970 e 1980, creio ser possível observar em suas palavras um horizonte bem maior, dialogando com a essência⁴ da palavra poética, melhor ainda, da linguagem, num encaminhamento

⁴ “Por essência não cabe entender algo, alguma coisa *por trás*, sub- ou preexistente e que seria, por exemplo, a causa desta ou daquela coisa. Não é um núcleo dentro, o *caroço*, formando o

fenomenológico. É importante ressaltar que essência não se refere a um termo cabal a respeito de um conceito, e sim àquilo que se essencializa, que se desdobra na realização de algo. Daí que, segundo Siscar,

pode-se conceber que a poesia seja capaz de atrair nossa atenção [...] e, ao nos ensinar um certo modo de ler o mundo, seja também capaz de nos conduzir a uma reflexão sobre as categorias das quais dispomos: “realidade”, “sujeito”, “origem”, “sentido”. Frequentemente considerada como expressão ou formalização de certas estruturas que constituem sua situação (social ou estética), a poesia carrega também uma força de dramatização da dificuldade do presente que solicita a atribuição de sentido, mas não o estabelece, isto é, não está exatamente adequada às estruturas das quais dispomos para pensar o sentido do social ou do poético (2005, s.p.).

Na última linha do artigo, Siscar completa: “a poesia permanece um lugar de promessa ou de maturação daquilo que advém” (2005, s.p.). Poesia, seja como verbo ou como definição estrita, não é amparável num determinismo intelectual, não se permite encerrar-se numa extensão conceitual. Ao contrário, povoa uma infinidade de experiências, ao se tentar dizê-la. Afinal, cada leitura aumenta o

em-si da coisa. Essência é a própria dinâmica de algo fazer-se ou tornar-se algo, a dinâmica ou a força a partir da qual e como a qual algo vem a ser este algo que é e tal qual é – sempre uma escandalosa *superfície*. Vê-se ou tem-se realmente algo quando conseguimos nos transpor à sua essência, isto é, à sua proveniência, origem ou gênese. Então, partilhamos a coisa na sua gênese, na sua nascividade. Participamos, pois, de seu ser ou modo de ser e, assim, co-nascemos com ela” (Fogel: 2009, 56; grifos do autor).

mundo no abraço do poema, quando este, por si, já é a materialização do devir poético. Ao se detalhar um pouco mais sobre poesia como verbo, é possível fazer uma leitura dessa passagem como uma atribuição metafórica referente ao sentido grego, reportando-se à poesia enquanto *poíesis* e seu princípio criativo. Desse modo, chamar poesia de verbo significa enxergar sua originalidade inventiva, ramificada em seu incessante agir, tal qual a famosa citação bíblica, encontrada em João 1:1: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus”. Manoel de Barros fez uma leitura desse episódio, que também serve de respaldo para o trabalho ora escrito:

VII

No descomeço era o verbo.

Só depois é que veio o delírio do verbo.

O delírio do verbo estava no começo, lá onde a
criança diz: *Eu escuto a cor dos passarinhos.*

A criança não sabe que o verbo escutar não funciona
para cor, mas para som.

Então se a criança muda a função de um verbo, ele
delira.

E pois.

Em poesia que é voz de poeta, que é voz de fazer
nascimentos –

O verbo tem que pegar delírio.

(Barros: 2010a, 301)

A permanência da poesia como lugar de promessa ou de maturação daquilo que advém, conforme lemos em Siscar, dialoga

muito bem com esse sentido verbal que vimos tratando, cujo teor se refere à condição de princípio daquilo que nasce a todo instante e se prolifera nos gestos de invenção durante os olhares cansados do cotidiano semântico. Então podemos concordar que a poesia que é voz de poeta e faz nascimentos é íntima da necessidade do verbo em pegar delírio. Com isso, o poeta, ao lambe as palavras, delira junto, por se alucinar⁵ e fomentar no homem a copertença com o que é insustentável aos próprios ombros, mas que se torna fundamental para a fundação de sua singular humanidade. Mudar a função do verbo não significa alterar sua classe gramatical, tampouco torná-lo alvo da interferência subjetiva de um transeunte da língua. O verbo delira quando principia mundo, quando enseja uma realidade junto ao seu interlocutor. Se no poema acima tal interlocutor é uma criança, isso não é à toa. Conforme apontamos, a palavra criança em si é um verbo se movimentando, um ato contínuo de criação. Desse modo, ousamos dizer que a criança é um gesto poético originário que habita e faz crescer, em suas brincadeiras, a humanidade de cada um. Então “escutar a cor dos passarinhos” reinventa a cor, os passarinhos e o próprio modo de uma realidade acontecer. O que nos leva a crer que o que se chamaria possibilidade surrealizante é também instauração do delírio verbal.

Esse sentido de poesia e de poema com o qual estamos lidando aqui – e pelo qual sentimos múltiplos encantamentos – se refere também às coisas resignadas ao simples, ao supostamente desprovido de importâncias imagético-semânticas. Noutras pala-

⁵ Lembremo-nos do verso: “Poeta é um ente que lambe as palavras e depois se alucina” (Barros: 2010a, 257).

bras, quando aquilo que é corriqueiro ganha o estatuto poemático e passa a compor o horizonte de um verso, o mundo se refaz nesse olhar responsável pela colheita do inadvertido e por sua conversão em palavra poética, ou poematzante. É um círculo que nunca se completa, mas se reinaugura a cada volta.

Nesse trajeto em que uma palavra se torna poética, talvez possamos considerar essa ambiência na imagem da última parte do poema de Augusto de Campos, quando a ausência de uma letra enuncia a presença daquilo que falta e, por isso, reinventa a palavra para além do ambiente estritamente gráfico. Ainda que no poema o que encontramos seja o manejo do espaço das palavras e da perspectiva de leitura, ao verticalizar o sentido da enunciação poemática, ali também encontramos a palavra reinventada imagetivamente num lugar entre o sutil e o evidente. Assim, sem ter que abusar de aspectos notoriamente pictóricos, fônicos – ao nos lembrarmos do caráter verbivocovisual concretista –, essas dimensões estão ali presentes, mas com força no silêncio da palavra. É a presença pela ausência, a querência pelo inapreensível poético, a palavra que é voz no lapso de sua aparição, um poema que existe onde ainda não é, onde não há, na “oesia”.

Outros tantos e tontos poetas

Encontramos também em Nicolas Behr esse lugar da poesia presente no cotidiano e esvoaçante, no que diz respeito ao alcance do devir pela desinvenção do comum, do dia a dia. Percebemos ainda essa inacessibilidade ao absoluto de uma determinação poemática. É interessante notar que mesmo tão próxima a tudo que nos é diário, quase irrelevante por força do hábito, a poesia encena esse querer faminto e jamais saciável em ser a palavra que é sempre

voo e jornada aos descaminhos de nossa condição “simplesmente” humana. Vejamos:

minha poesia
é o que estou
vendo agora:

um homem
atravessando
a superquadra

(Behr: 2007, 63)

O poema de Behr tanto traz a imagem dessa poesia percebida em todos os lugares, habitante do simples e do complexo, quanto retoma a ideia que deu origem a este texto: o poeta como um tonto que mora na palavra que (o) escreve.

Atravessar a superquadra, andar de uma calçada à outra... Ainda que pareça forçosa uma metáfora com a travessia da própria vida – quando atravessar é uma constante em nós, já que estamos o tempo todo em travessia para a morte e morando em nossa fecundação diária⁶–, esse poema de Behr suscita que cada momento é um instante poético, desde que tenhamos olhos para um ver mais demorado ou talvez mais atento ao ínfimo de um detalhe, desse que normalmente passaria despercebido. O simples é isto que se dá sem dobras (Cf. Jardim: 2005, 50) e acontece pelo recolhimento

⁶ Impossível não nos lembrarmos de Clarice Lispector, em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, quando Lóri indaga: “Como prolongar o nascimento pela vida inteira?” (1998, 131).

das palavras numa construção poemática. É interessante ainda nos lembrarmos de Gaston Bachelard:

O instante poético é essencialmente uma relação harmônica entre dois contrários. No instante apaixonado do poeta existe sempre um pouco de razão; na recusa racional permanece sempre um pouco de paixão. As antíteses sucessivas já agradam ao poeta. Mas, para o arrebuo, para o êxtase, é preciso que as antíteses se contraiam em ambivalência (1985, 184).

Por essa ambivalência apontada por Bachelard, onde contrários se ambigüizam numa unidade harmônica, podemos perceber que o poema de Nicolas Behr sugere um feito concomitante entre o desaviso de uma travessia com a atenção de alguém que percebe no detalhe a imensidão das coisas, da realidade. A poesia é o agora, por isso insistimos que poesia é um verbo. Afinal, na ação originária da constante criação verbal (e verbo aqui já um pouco longe do comum sentido dicionarizado), um poema dá as mãos às instâncias do real e (se) realiza tensionalmente (com) o inapreensível do acontecer da realidade.

Um poema decalca do silêncio o gesto inventivo com o qual se materializa o desenho de letras na tessitura poemática. Cria-se um corpo na palavra que funda a interrupção do vazio. O vazio é interrompido pela escrita, esta que inventa sentidos e caminhos para a interpretação se realizar. Invenção, aliás, no melhor sentido barriano, como podemos observar em trechos ou aforismos do poema “Uma didática da invenção”: “Repetir repetir – até ficar diferente” (Barros: 2010a, 300); “Poesia é voar fora da asa” (2010a,

302); “Lembro um menino repetindo as tardes naquele / quintal” (2010a, 304). Assim, inventar é estar dentro (in-) da própria criação, quando esta ressoa possibilidades já existentes naquilo que é permanente, mas que faltava ser descoberto (no sentido de vir à luz, retirar o véu). Ao fazer jus ao caminho exposto, numa metáfora etimológica, o -ventar (in-ventar) retoma o vento substantiva ou verbalmente, quando ventar é passagem e condição de fertilização por uso dos pássaros. Assim, habitar essa transiência é um ato poético que ratifica a morada da poesia na humanidade do homem e no olhar iridescente do poeta.

Com Nicolas Behr encontramos uma via para a poesia, que é agora e para sempre um risco de sonoridade no imprevisto de um pulo, quando o verso é um lance para o que acontece e é presente na vida de cada um. O poema é transeunte no compasso da criação, investindo-se de contratempos no andamento de uma canção por ainda e constantemente se erguer; é um passeio pela rua, uma ponte para o princípio do que ainda não é ou para onde não há. Essa composição de querências no que é chão, chuveiro e parapeito para fabulações muito tem a ver com a poética de Paulo Leminski, no que diz respeito à fundação do comum, do cotidiano poemático durante um poema, do verso inerente à vida, sem contar com as influências dos poetas modernistas com quem Behr dialoga.

Nesse querer, a poesia vem forte, pensativa, é a força que faz movimentar o estar no mundo dos poetas, de quem se deixa tocar pelo poético. Talvez possamos pensar numa ação paradoxal, a poesia que se nega e, nesse movimento de negação, afirma sua constância no devir da realidade. A fim de promover o encontro entre Behr e Leminski, vejamos dois poemas. O primeiro é do autor de *Laranja seleta*; o segundo, o de *Distraídos venceremos*:

prefiro a poesia que pega fila em banco
e reclama da vida fodida

prefiro a poesia que a gente entende
sem fazer força

prefiro a poesia não-poesia
prefiro a poesia viva, ferida,
do deixa sangrar, que manda à merda
os literatos de versos insossos, inodoros,
insípidos, incolores, inócuos e inconsequentes

sou mais eu e minha kombi

(Behr: 2007, 151)

Diversonagens suspensas

Meu verso, temo, vem do berço.
Não versejo porque eu quero,
versejo quando converso
e converso por conversar.

Pra que sirvo senão pra isto,
pra ser vinte e pra ser visto,
pra ser versa e pra ser vice,
pra ser a supersuperfície
onde o verbo vem ser mais?

Não sirvo pra observar.
Verso, persevero e conservo

um susto de quem se perde
no exato lugar onde está.

Onde estará meu verso?
Em algum lugar de um lugar,
onde o avesso do inverso
começa a ver e ficar.

Por mais prosas que eu perverta,
não permita Deus que eu perca
meu jeito de versejar.

(Leminski: 2013, 220)

A poesia que pega fila, que é viva e reclama da “vida fodida” é essa para a qual rumamos e sobre a qual falamos desde o início deste texto, percebendo-a como verbo de ação originária. No poema de Behr, a transfiguração da poesia em personagem do cotidiano não é à toa, ganha pelos e pele, fígado, estômago e intestinos para acolher, filtrar e expelir a palavra repleta de nuances, mantenedora da travessia para o existir. De maneira simples, a complexidade é trabalhada nos vaivéns dos versos – ditosos da vida por dentro das palavras e cujo ritmo é a cadência dos horizontes impregnantes do ver poético, este que conduz os poetas para “algum lugar de um lugar”, conforme o poema de Leminski.

Esses poemas se atravessam num sentido de apropriação do que é lá e cá ao mesmo tempo, ou seja, o poema não é só composição versificante, atento aos cortes e métricas; é também subversão e imersão naquilo que é dia a dia. É “lá” porque desencadeia leituras, cadenciadas no intelectualivo colocar-se à disposição do que é racional, mensurante, justo na proporção da experiência do leitor (e leitor

não é só quem é externo ao poema, e sim o próprio poeta ao se ler no poema que escreve e, com ele, se desconhece), porque é distante e tenta chegar a algum lugar, é procura incessante; é “cá” porque é dentro, porque compõe a pele do poeta, na medida em que este se desdobra em palavras, e cujo verbo inaugura instantes, já que o poeta é investido da palavra que é toda corpo e itinerário para saltos mortais no desconhecido que cada um é. As palavras poéticas lançam os poetas ao próprio adentrar-se.

Abraçam-se as palavras no itinerário do canto, quando não se tem por onde escapar, quando o verso vem do berço e acontece numa conversa, numa pequena porção de infinito, num alcançar de calçadas, numa viagem de Kombi – onde a menção a este veículo é tanto paráfrase de um ato comum, que permite o homem poeta distribuir seus livros de poemas durante estradas, quanto imagem de um lugar que busca outro lugar e é sempre perder-se “no exato lugar onde está”.

Podemos pensar que a “poesia não-poesia” é isto que se presta a paradoxos harmônicos cujo sentido é sempre um quase, um entrever daquilo que é simples, perto e complexo numa distância fundadora de limites. A partir desta nossa leitura, poesia é limite por ser força tensional entre o que se vê no visto e o que se desenlaça no não visto. O ver do poeta é um caminho em que rumos se misturam: simultaneamente habita “o avesso do inverso” onde o verso “começa a ver e ficar” e conserva o susto de se perder “no exato lugar onde está”.

No título do poema leminskiano – “Diversonagens susper-sas” –, podemos perceber a multiplicidade que o poético ensaja: é plural na diversidade do que apresenta a olhos vistos e concentra a essência do que permanece veladamente nas mudanças. Um personagem é vários, diversos: é poeta, é homem, é palavra que se investe

de linguagem, é mundo que se funda na tensão entre o cotidiano e o susto que surpreende nesse mesmo cotidiano um desdobrar poe­ti­zante, poematizante. No meio desses acontecimentos, está o que se suspende, o que separa e dispersa para composição do que reúne e presentifica. Várias vozes dizem a palavra que varia nas nuances melódicas da fala, do verso que diz aquilo que não se mede, que não se apreende e que ao mesmo tempo está aí, prestes a ser tomado por olhos, pulsos, pulmões e paladares. Dentro do encaminhamento teórico que estamos desenvolvendo aqui, ousou dizer que poeta é um tonto que se acomete de desvios, fala por encantamentos, mede o dia com versos que nunca chegam ao fim.

Para encerrar por ora esta conversa, fiquemos com uma entrevista concedida por Manoel de Barros a Antônio Gonçalves Filho, da *Folha de S. Paulo*. Em determinado momento, o jornalista pergunta o que o poeta pensa a respeito da apropriação que a mecânica quântica fez da linguagem poética. Imbuído de sua peculiar demência poética – à qual nos agarramos para a escrita deste trabalho –, Barros responde com expressiva força. Força esta que não permite dúvidas sobre os calcanhares imprecisos da poesia, tão necessários à criação do que é presente e permanente, do que é instante e assovio aos ouvidos da palavra:

Um desvio no verbo pode produzir um assombro poético. E isso eu bem sei como funciona. Sou da família. O comércio mais íntimo com as palavras me ensina. Sei que urdir conotações dementes é saudável para a poesia. Agora eu não sei se a quântica aceita isso sem atolar na pedra. Abraçado no peixe, o silêncio da cobra nem falava! Fico pensando se a quântica aceita esse silêncio acima. Tenho medo. Acho que a quântica pode acabar tirando dos poetas um dos seus mais

doces privilégios – que é o de exercer idiotices. E acrescento um pouco para consolo. Enquanto existir a força da indigência vegetal em alguém, essa força comandará a linguagem desse ente para uma poesia sem máquina. Porque ele não saberá mexer com máquina. Seria uma coisa primal, é claro, mas seria uma força da natureza (Barros: 1990, 318-19).

Referências

- BACHELARD, Gaston. “Instante poético e instante metafísico”. In: _____ . *O direito de sonhar*. Tradução de José Américo Motta Pessanha, Jacqueline Rass et al. São Paulo: Difel, 1985.
- BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- _____. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010a.
- _____. *Manoel de Barros*. Organização de Adalberto Müller e apresentação de Egberto Gismonti. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010b. (Encontros).
- BEHR, Nicolas. *Laranja seleta*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.
- BRANCO, Lucia Castello & SANNA, Gabriel. *Língua de brincar*. Youtube, 2007. 70 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xvz14rthe3M>. Acesso em 25 de março de 2016.
- CAMPOS, Augusto de. *Não* (com CD-Rom CLIP-POEMAS). São Paulo: Perspectiva, 2003.
- FOGEL, Gilvan. “Pensamento, elemento, transcendência”. In: *Scintilla – revista de filosofia e mística medieval*. Curitiba: Instituto de Filosofia São Boaventura; Sociedade Brasileira de Filosofia Medieval; Centro Universitário Franciscano, v. 1, nº 1, 2009.
- JARDIM, Antonio. *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira: o poema. A revelação poética. Poesia e história*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify; Fondo de Cultura Económica, 2012.

SISCAR, Marcos. “A cisma da poesia brasileira”. *Germina – revista de literatura & arte*. Dez. 2005. Disponível em: http://germinaliteratura.com.br/sibila2005_acismadapoesia.htm. Acesso em 25 de março de 2016.

Resumo

Ser demente comumente significa não estar bem das ideias. Mas na poética de Manoel de Barros é quando alguém ouve a própria ressonância nas palavras. Podemos acreditar que essa demência seja coisa de poeta, que se ouve nas palavras e procura poesia onde talvez ela ainda não exista. Com Augusto de Campos, percebemos que querer achar um sentido cabal para a poesia é um “quase”, uma falta que persiste. Então, para buscar esse quase, essa falta, há um percurso, um itinerário demental, trilhado neste ensaio a partir de Manoel de Barros, passando por Augusto de Campos, Paulo Leminski, Nicolas Behr, entre outros.

Palavras-chave: Manoel de Barros; Augusto de Campos; demência poética; quase; poesia.

Abstract

Being a insane usually means being disagreed with the rationality. However at Manoel de Barros's poetics it is when one can hear his own resonance into the words. We can believe that this dementia is a poet's thing, who hears himself in the words and seeks poetry where perhaps it does not yet exist. With Augusto de Campos, we realize that wanting to find a meaningful meaning for poetry is an “almost”, a lack that persists. So, to get this almost, this lack, there is a course, a demental itinerary, traced in this essay from Manoel de Barros, including Augusto de Campos, Paulo Leminski, Nicolas Behr, among others.

Keywords: Manoel de Barros; Augusto de Campos; poetic dementia; almost; poetry.

Tabu e linguagem em “Um conto nefando?”, de Sérgio Sant’Anna

Flávia Danielle Rodrigues Silva*

Em *O voo da madrugada*, Sérgio Sant’Anna conduz o leitor pela parte mais obscura e escondida do pensamento humano. A coletânea explora temas como incesto, pedofilia, estupro, suicídio, entre outros, sem deixar de tocar em assuntos como desejo, nudez, violência, perversão, sexo e prazer. Assim, problematiza questões que todo ser humano tem e luta para esconder, como se determinados pensamentos ou desejos fossem proibidos. Outro ponto a se destacar é o uso da linguagem, desenvolvida em diálogo com outras artes, como a música, a pintura e o teatro.

Os dezesseis contos se dividem em três partes e apresentam como característica marcante o tom sombrio e triste, reforçado pela presença da morte, da frustração e da depressão. Com o intuito de colocar luz sobre o lado escondido da mente humana, as narrativas tratam de assuntos que as religiões, a cultura e a moral geralmente veem como abomináveis. Ao comentar o volume, Odirley Uavniczak afirma que “a ficção pretende simular casos possíveis para, tendo-os materializados em linguagem, contemplá-los e, assim, iluminar a noite e o subterrâneo da mente humana” (2011, 3).

O narrador não apenas revela as sequências de acontecimentos, mas tenta mostrar que situações e pensamentos levaram as

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

personagens a adotarem certas atitudes. Os episódios censuráveis decorrem de eventos que geram reações em cadeia. No entanto, o narrador permanece isento de julgamento e evita apontar heróis ou vilões, já que tal decisão cabe exclusivamente ao leitor.

Essa ideia de neutralidade é ressaltada no livro *Aguarrás do tempo*, em que Luiz Costa Lima mostra a importância do trabalho com a linguagem, ao defender que quem narra não deve “ser senão um mero meio material que devolveria aos fatos a voz que de direito lhes pertence”. E completa: é “necessário que a linguagem não interfira na observação; ie, que ela se confunda com uma transparência útil, nula em si mesma, apenas dúctil ao que propaga” (Lima: 1989, 25).

Em todos os contos, as personagens são regidas pela sexualidade, tanto no sentido biológico quanto no nível espiritual e social. Estão envoltas também por sentimentos relativos à solidão e à morte. Apesar de as narrativas não apresentarem situações corriqueiras, enfocam experiências passíveis de ocorrer a qualquer um.

Os doze contos que constituem a primeira parte do livro expressam experiências comuns sob uma perspectiva subjetiva, explorando o lado escuro da mente e o modo como as personagens dialogam com o mundo real. Além do caráter transgressor, as narrativas se destacam pela preocupação do autor com a expressividade. Nas entrelinhas, há sempre questionamentos sobre a construção do texto literário e o ofício de escritor.

Em “Um conto abstrato” e “Um conto obscuro”, por exemplo, encontramos análises do conto enquanto gênero e comentários sobre a construção do escrito literário. É como se o autor se preocupasse não somente em falar do que não deve ser falado, mas também em explicar os recursos a serem mobilizados para que a tematização do proibido se mostre artística.

Para ele, escrever não é apenas encarrilhar palavras, mas uma arte a ser desenvolvida com vagar, para se lograr qualidade. Segundo Décio Pignatari, “para o poeta, a linguagem é um ser vivo – [...] ele trabalha as raízes da linguagem. Com isso, o mundo da linguagem e a linguagem do mundo ganham troncos, ramos, flores e frutos” (Pignatari *apud* Fonseca: 2013, 117). O mesmo se pode dizer da atividade do prosador empenhado: o som que traz significado e a palavra que cria ideia nascem de um trabalho árduo com a linguagem.

A parte II traz uma novela chamada “O Gorila”, sobre um homem que passa a vida dando telefonemas obscenos para desconhecidos, até que se mata. O relato pode ser visto como metáfora dos empecilhos enfrentados pelo autor ao expressar o inexprimível. As ligações do Gorila não são entendidas pela maioria das personagens, tampouco pelo narrador.

A comunicação representa outro obstáculo; não basta expressar satisfatoriamente uma expressão essencial, é preciso também comunicá-la com um mínimo de ruído possível. Como os narradores e personagens se caracterizam por viverem uma solidão quase absoluta, possuem uma ânsia de se comunicar não apenas num nível pragmático, mas estético, uma comunicação total e, por isso, transcendente [mote da parte II, cujo foco sai do sujeito e engloba a coletividade e o canal comunicativo]. A estratégia será de expressar e demonstrar essas limitações para o leitor, consciente delas, ultrapassá-las (Uavniczak: 2011, 13).

A parte III reúne “três textos do olhar”, como os chama o autor. São narrativas construídas a partir de pinturas e fotografias,

nas quais o narrador mostra sua perspectiva do que vê. Em *O fictício e o imaginário*, Iser ressalta a necessidade e a importância da interpretação na literatura, “pois o que verbaliza não existe fora dela e só é acessível por ela” (2013, 25). Nessa última parte do livro, Sérgio Sant’Anna se mostra tão preocupado com a interpretação que praticamente produz um ensaio: discute as técnicas dos artistas focalizados.

Odirley Uavniczak salienta:

A recepção é outro entrave; o escritor não escreve para si, posto publicar, também não o faz para um ou outro leitor, estes são muitos e diversos. Quando se tenta expressar experiências-limite, precisa-se que o leitor tenha vivenciado algo parecido para senti-las na intensidade almejada. A escrita, não sendo pragmática, não se atém à definição dos dicionários e reclama uma tonalidade afetiva pessoal do leitor ao interpretar o texto [mote da parte III, cujo foco volta-se para o sujeito, mas agora perante a obra, interpretando e comunicando-se com ela e, quem sabe, com a intencionalidade de seu criador]. A saída será expor qual a expressão essencial expressada na obra, o que o autor faz demonstrando-a ao analisar o olhar dele sobre a representação plástica do nu feminino (2011, 13).

Analisando *O voo da madrugada* por inteiro, percebemos que as narrativas que o constituem não apenas contam histórias possíveis daquilo que a sociedade tenta abafar, mas também problematizam a escrita. Não só a morte, a solidão e o fracasso perpassam as histórias, mas também a busca de compreender a custosa tarefa de produzir literatura.

O nefando em “Um conto nefando?”

“Um conto nefando?” trata de um adolescente de dezessete anos que mora com a mãe e, tomado por uma crise de ciúmes, acaba tendo relação sexual com ela. Em uma sociedade com valores conservadores muito arraigados, é evidente que essa atitude passa por totalmente reprovável. A prática do incesto é condenada na maioria das culturas e, em vários países, é crime.

Mesmo assim, a prática de sexo entre familiares não é um assunto novo na literatura. Temos, por exemplo, a famosa e bastante estudada história do rei Édipo, que, sem saber, mata o pai e desposa a mãe; além de histórias relatadas na própria Bíblia, como a de Ló e suas filhas. Apesar de o tema já haver aparecido várias vezes na literatura, é sempre delicado debater abertamente o assunto.

Por isso podemos dizer que o conto se encaixa perfeitamente na temática de transgressão do livro. É por meio do voo que só a ma- drugada pode oferecer, que só o lugar escondido pode permitir, que inquietações dessa sorte podem ser manifestadas e problematizadas.

Seria então “Um conto nefando?” tão nefando assim? Primeiramente, é necessário entender o que seria nefando:

adj. Sobre o que não se pode nem se deve falar [por causar aversão]; que é abominável; execrável. Que possui uma péssima índole; que denota ou expressa malvadeza; perverso. Que não possui piedade; que despreza qualquer tipo de religião; sacrilégio. Que se conseguiu depravar; facilmente corrompido; corrupto (Etm. do latim: nefandus.a.um).¹

¹ Disponível em: < <http://www.dicio.com.br> >. Acesso em 1 de abril de 2016.

O próprio título do conto questiona o teor execrável da história, mas o narrador se mantém neutro a esse respeito. Deixa a cargo do leitor decidir quanto à suposta abominação. Agora, permite entender os pensamentos e fatos que levaram as personagens à cama. Mais que isso, afirma que, dentre “todas as histórias possíveis, certamente já terá acontecido alguma como esta” (Sant’Anna: 2003, 31).

Primeiramente, convém prestarmos atenção na maneira como o narrador descreve as personagens. Tanto a mãe quanto o filho têm uma aparência comum e não apresentam qualquer traço físico a se destacar. Sequer são nomeados, afinal, tendo em vista que a história poderia acontecer com qualquer um, os nomes pouco importam.

O filho é viciado em drogas e, durante a história, veste apenas uma bermuda. Já a mãe parece bêbada e usa uma roupa decotada demais para o papel que lhe cabe desempenhar. No entanto, a figura feminina se transforma. Se no início é observada pelo filho como uma mulher vestida de forma sensual, o narrador mostra que dentro de toda mãe há uma mulher ativa.

Ao revelar o que pensa sobre as vestes da mãe – “Isso é roupa de vagabunda” (Sant’Anna: 2003, 31) –, o filho se porta como lhe negasse o direito à vida sexual, já que ela deveria se limitar a agir como genitora. Entretanto, tampouco o próprio filho consegue vê-la como ser assexuado: sente-se tão enciumado que se acha no direito de violentá-la, como se detivesse o controle sobre todos os aspectos da vida dela, inclusive seus desejos. A descrição da retirada da vestimenta é minuciosa:

O garoto então afrouxa o seu abraço e se distancia do corpo da mãe, mas é apenas para erguer o sutiã dela, olhar e tocar,

fascinado, os seus seios. E logo depois, com movimentos bruscos, rapidíssimos, arranca a calcinha dela e despe sua própria bermuda. E, por um instante, os dois se contemplam, ela se fixando, com um terror hipnotizado, no pau duro dele; ele, com uma sensação – apesar de ter apenas resíduos de cocaína em seu organismo – de que pode tudo (Sant’Anna: 2003, 32).

O filho não se encontra totalmente tomado pela droga, daí ter consciência do que está fazendo com a própria mãe. A mãe partilha dessa consciência, já que se mostra capaz de decidir que o melhor para o relacionamento de ambos é permitir que o filho a violente. “Loucamente lúcida” ou em “louca lucidez”, foi capaz de escolher.

Logo após o ato sexual, ela se veste com um penhoar negro e vai falar com o filho. Aparece como uma visão e diz como deve ser o relacionamento dali em diante. Pensa na importância de a rotina voltar ao normal, para que possam superar o episódio. Por isso, na manhã seguinte ela estaria vestida não mais com a “roupa de vagabunda”, e sim com a “roupa do trabalho”. A mudança de roupa espelha a transição entre os papéis que lhe cabe desempenhar.

Além de descrever a roupa das personagens, o narrador revela que a relação sexual pode ter começado de maneira forçada, mas sua concretização se dá de maneira consensual, e não apenas porque a mãe acha que deve se entregar para manter a sanidade mental do filho. Na verdade, encontra-se excitada, em mostra de que também se sente atraída.

Porém, não abandona o sentimento de culpa. Esse sentimento permeia a narrativa desde o momento em que a mãe prefere não pedir ajuda – com medo de que os vizinhos descubram o que

está acontecendo – até nas frases finais da narrativa, quando culpa Deus pelo ocorrido e decide que novos rumos tomar na vida. O ato sexual se inicia como agressão e termina como redenção, já que se firma como marco de mudança na trajetória da relação entre as personagens.

Vale salientar ainda que o rapaz admira muito o poeta Rimbaud, que, ao tomar certas decisões na vida, nem sempre pensou nas consequências. Em imitação do ídolo, o filho age por impulso mesmo quando as drogas não estão em seu organismo.

Após fornecer todos esses dados, o narrador deixa a cargo do leitor escolher se alguém nessa história deve ser considerado herói ou vilão; se há culpa por parte da mãe, por parte do filho ou por parte dos dois; e se realmente uma experiência passível de ser vivida por qualquer pessoa deve ser calada ou, ao contrário, discutida e problematizada. O grau de nefando do conto depende do leitor, sendo facultado ao autor abordar qualquer temática em total liberdade de expressão e criação.

A linguagem: o conto inserido no livro

A narrativa se desenrola em ordem cronológica, apesar se passar principalmente dentro da mente das personagens. Por ser em terceira pessoa, temos acesso aos pensamentos e inquietações de ambas. A onisciência do narrador é fundamental para que possamos entender a história.

Depois do ato sexual, o narrador coloca em perspectiva o olhar de cada personagem separadamente, deixando ver como o acontecimento é absorvido pelo filho e pela mãe. A divisão da voz entre as personagens rompe a maneira convencional de narrar. Essa quebra é tão marcada que vem sinalizada pelos entretítulos *Ele* e *Ela*.

O texto tem poucos diálogos. Mãe e filho falam e se movimentam por meio do discurso de quem narra. Mesmo no momento em que o adolescente manifesta um eu poético aflorado, é o narrador quem dá voz aos possíveis versos que ele poderia escrever.

Ainda sobre a linguagem, temos o uso de figuras de linguagem como a antítese, presente em expressões como “louca lucidez” e “lucidamente louca”. Essas oposições ajudam a compreender o estado mental da mãe durante o suposto estupro. Na leitura dos acontecimentos, essas oposições nos fazem movimentar entre seu estado de consciência e o julgamento ou não do ato sexual.

Outra figura de linguagem importante no texto é o polissíndeto, como, por exemplo, mediante o uso da conjunção coordenada aditiva *e*:

E, entre todos os medos dela [...]. E ela sente [...]. E, como se neutralizasse [...]. E ele a penetra sim, e ela está úmida o suficiente para que isso possa acontecer e há um espanto nele, e nela de que isso esteja ocorrendo, e o mundo continue girando no eixo e cheguem ali no quarto os ruídos dos carros na rua [...]. E ela continua tão lucidamente louca que diz: – Não goza dentro. E ele obedece (Sant’Anna: 2003, 32; grifos nossos).

Na passagem acima, a repetição do *e* elenca uma sucessão de acontecimentos que culminam no final da relação sexual. Lido em voz audível, o trecho deixa perceber que as conjunções aditivas dão ritmo à leitura. Tal ritmo se inicia como se mimetizasse o movimento sexual, agiliza a narrativa à medida que o ato se acelera e finaliza com o ápice de prazer – o gozo.

Já ao final do conto, na parte *Ela*, acontece algo diferente:

E, de repente, ela percebe que o peso e o sofrimento que chamou inteiros para si a levam a uma linha extrema que é uma entrada para uma espécie de euforia desafiadora – e, nisso, como se parece com o filho – que lhe assegura que, existindo ou não Aquele a Quem chamam Deus, tudo o que acontece é o que tem de acontecer, e o que se passou entre ela e o filho já terá ocorrido com outras e outros [...] e sua mente é atravessada pela figura de uma mulher agarrada com o filho [...] e que ela teve, sim, uma transa com o filho [...]. *E*, embora aquilo não deva nem vá mais acontecer de jeito nenhum, caberá a ela fazer com que as coisas não se transformem num drama ou numa tragédia e, vai ver, elas tomarão mesmo um rumo melhor e o filho acabará parando com as drogas e com outras coisas horríveis [...]. O filho virou-se para o lado e parece dormir profundamente e ela se levanta e vai para seu quarto sabendo que, no dia seguinte, voltará àquele quarto já vestida para o trabalho e acordará o garoto [...] e, antes de ele entrar no banho, ela lhe perguntará se prefere tomar leite com cereais, com café ou com Nescau. Poderá perguntar, também, se ele vai querer um ovo quente. Não, um ovo não, pois raramente ele come um ovo no café da manhã e será preciso que, nesse dia seguinte, as coisas corram o mais corriqueiramente possível (Sant’Anna: 2003, 35; grifos nossos).

Nesse caso, a função da conjunção *e* não é acelerar a narrativa. Pelo contrário, é necessário que tudo volte ao normal, ao corriqueiro, como a mãe deseja. A melhor forma de trazer de volta

a antiga paz é desacelerando os acontecimentos. A sequência de pensamentos acima faz parte de um imenso esforço para justificar ou tentar achar uma justificativa que torne menos condenável a violência inicialmente cometida pelo filho e a autorização dada por ela. À procura do motivo pelo qual aquilo aconteceu, culpa desde Deus até as casualidades. Resgata mentalmente a história de Édipo para lembrar que não era a primeira vez que tal coisa acontecia na história do mundo. A tentativa de neutralizar o acontecimento visa pacificar o pensamento obscuro – que muitos condenariam –, deixando a calma voltar não só à mente, mas também à narração.

Busca-se, assim, neutralizar a ação incestuosa. Conceber o ato incestuoso como princípio natural e conformar-se com a vivência erótica estabelecida com o filho são condições para que as coisas não se transformem em uma tragédia ou drama e para que a relação fraternal seja restabelecida. Há, assim, um contínuo de justificativas levantadas pela mãe até chegar à rotina percorrida por eles. A busca por essa trivialidade é uma forma de silenciar-se frente ao prazer erótico experimentado com o filho. Nesse percurso, a exaustiva repetição do significante “e” parece encaminhar a personagem ao “corriqueiramente possível” e, por conseguinte, ao silêncio (Fonseca: 2013, 123).

Tais recursos dão consistência à forma como a narrativa se desenvolve. Como um voo, as sequências de acontecimentos levam a viagem ao pico, depois se inclinam no sentido da aterrissagem, perdendo gradualmente a intensidade e seguindo para a finalização ao apontar para o retorno ao que se costuma chamar de normalidade.

Situado na primeira parte da coletânea, “Um conto nefando?” revela a preocupação com a linguagem, assim como a disposição de abordar a questão da transgressão. Assim, integra-se perfeitamente ao todo do livro. Com suas pretensões a poeta maldito, o filho parece encontrar em seu próprio eu poético o estímulo de que precisa para a entrega arrebatada ao ato. Nesse sentido, pode-se entender que o

encontro incestuoso passa a ser entendido como uma experiência subjetiva e estética que exige do “candidato a poeta maldito” uma total entrega erótica, dando a ver um processo de subjetividade que desloca o erotismo do corpo para a linguagem. Por essa perspectiva, observou-se como o narrador desse conto se apropria da vivência do poeta maldito no processo de narratividade e no manejo com a linguagem, pois se coloca na contramão das tradicionais formas romanescas, desvia-se das fo(ô)rmãs literárias cristalizadas, presentificando no texto a vivência do incesto como operação de linguagem (Fonseca: 2013, 134).

Estabelecendo uma relação entre o corpo e o texto, é preciso haver transgressão para que a escrita vá além da mera reprodução de palavras. Da mesma forma, é necessário trabalhar a linguagem, de modo que os recursos não sejam usados de maneira banal. Rimbaud afirma:

O primeiro estudo do homem que quer ser poeta é o seu próprio conhecimento, inteiro; ele procura a sua alma, a inspeciona, a tenta, a aprende. Quando a sabe, deve cultivá-la

[...], mas se trata de fazer a alma monstruosa [...], digo que é preciso ser vidente, se fazer vidente. O poeta se faz vidente através de um longo, imenso e refletido desregramento de todos os sentidos. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele procura ele mesmo, ele esgota nele todos os venenos, para só guardar as quintessências. Indizível tortura onde ele precisa de toda fé, de toda a força sobre-humana, onde ele se torna entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito – e o supremo Sábio! – Pois ele chega ao desconhecido! Porque ele cultivou a sua alma, já rica, mais do que nenhum. [...] que ele morra no seu salto pelas coisas incríveis e indomáveis (Rimbaud *apud* Fonseca: 2013, 109).

Em consonância com o pensamento do poeta preferido do filho, confirma-se o que se propõe na primeira parte da coletânea: pensar sobre ser escritor e escrever. Assim como a temática dos contos cobre as mais diversas vivências, incluindo aquelas não faladas, assim também deve ser o escritor. Aquele que se dispõe a produzir literatura precisa passar pelas mais diversas experiências literárias e apropriar-se de tudo – do puro ao impuro –, valorizando a transgressão no tocante a assuntos, estilos, normas e convenções sociais e políticas.

Na narrativa aqui analisada, a relação incestuosa não é uma questão apenas sexual, mas de transgressão, mediante a qual busca-se esgotar todos os sentidos “como se esticasse uma corda até o limite máximo” (Sant’Anna: 2003, 32). A linguagem deve permitir à escrita escapar à domesticação cultural, impulsionando o texto para além dos ditames sociais.

Na parte do conto em que o adolescente escreve palavras no próprio braço, o narrador afirma que esses vocábulos servirão para um poema no dia seguinte, mas antecipa uma possível interpretação, ao afirmar que

um poeta comete um pecado tão desafiador aos deuses que eles o afundam num pântano, onde seu corpo é devorado por vermes e caranguejos, mas, de sua podridão, nascerão flores e, durante as noites, ele ali paira como um anjo cujas asas são pétalas e tem a fronte cingida por uma coroa de lírios e, ao seu redor, como que formando uma veste, voam vagalumes ao som de um coro de pássaros noturnos tão negros que se confundem com a escuridão (Sant'Anna, 2003, 34).

O significado dado pelo narrador às palavras escolhidas pelo filho pode estar relacionado à recriação da história do incesto. Como dito anteriormente, a primeira parte do livro lança luz sobre a atividade de escrever. Em “Um conto obscuro”, por exemplo, o narrador afirma que, “de todo modo, para escrevê-lo o contista busca em si forças misteriosas, obscuras, que lhe concedam um texto belo” (Sant'Anna: 2003, 45). Ao se compor de narrativas que de alguma forma tocam no fazer literário, a primeira parte da coletânea sublinha que ao autor cabe a custosa tarefa de transformar as coisas mais obscuras em belas por meio da linguagem.

Nesse contexto, o filho faz algo que muitos considerariam abominável. Por meio dessa transgressão, sua mente se solta e permite que ele, poeta maldito, comece seu fazer literário. Mas a transgressão tem que ser trabalhada, afinal não há rompimento nem fazer literário no mero *brainstorming*. A partir do momento em que

o narrador organiza as ideias do adolescente, vemos nascer o poeta como agente transformador.

O filho representa o poeta fadado à punição, mas certo da redenção e do renascimento. Em síntese, cheio de esperança de que, ao ser recebido, seu trabalho seja apreciado esteticamente e lhe faculte o perdão por eventuais crimes cometidos durante o processo de produção.

Considerações finais

Os diferentes contos de *O voo da madrugada* abordam temas como solidão, sexo, morte, fracasso, violência, além de assuntos proibidos de se pensar e atos considerados reprováveis pela sociedade. Assim, mostram como a mente humana está cheia de pensamentos ocultos sobre desejos e crenças. Revelam aquilo que é indizível e narram experiências ditas comprometedoras.

Podemos lê-los também como narrativas que têm como tema maior a metalinguagem, ou seja, a problematização do trabalho de escrever. De fato, as diferentes histórias deixam entrever a escrita como uma atividade penosa com a linguagem.

Assim se explica que, ao analisarmos “Um conto nefando?”, atentamos para sua temática, que inclui as questões do relacionamento entre mãe e filho, modificado após o suposto estupro, até a tentativa da mãe de salvar o que sobrou da relação. Esse conto coloca em cena algo considerado execrável pela sociedade e se expande em termos de conteúdo, para tocar em questões como a violência contra a mulher, o papel de mãe-mulher em um mundo machista e o erótico na literatura contemporânea.

Neste trabalho, focalizamos o julgamento da abominação e o papel desse conto específico na composição do livro. Conforme su-

blinhamos, a narrativa integra a primeira parte do livro, que foca no fazer literário e apresenta o filho – candidato a poeta maldito – como alguém que trabalha para esgotar todos os sentidos da linguagem. A linguagem é um instrumento de comunicação entre sujeitos, por isso é um princípio básico da cultura humana. Bataille já questionava: “que seríamos nós sem a linguagem? Ela nos fez o que somos. Somente ela revela, na pior das hipóteses, o momento supremo em que não há mais curso. Mas, no fim, aquele que fala confessa sua impotência” (Bataille *apud* Fonseca: 2013, 122).

Concluimos, então, que o voo da madrugada se faz por meio do toque nos desejos e medos mais íntimos do leitor, ao mesmo tempo que se enlaça na busca do autor em criar beleza, em produzir literatura de qualidade.

Referências

- FONSECA, Fabiana Cardoso da. *Crítica, efeitos da superfície e erotismo em O voo da madrugada*, de Sérgio Sant’Anna. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários. Universidade Estadual de Montes Claros. Montes Claros, 2013.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- LIMA, Luiz Costa. *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- SANT’ANNA, Sérgio. *O voo da madrugada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003
- UAVNICZAK, Odirlei. “A poética de Sérgio Sant’Anna n’O voo da madrugada”. XI Seminário Internacional em Letras. Disponível em <<http://www.unifra.br/eventos/inletras2011/Trabalhos/2299.pdf>>. Acesso em 1 abr. 2016.

Resumo

Na coletânea *O voo da madrugada*, Sérgio Sant'Anna trata de tabus como pedofilia, abuso sexual, suicídio, desejo, nudez, agressão e perversão. Neste trabalho, analisamos “Um conto nefando?”, que narra um incesto entre mãe e filho sem emitir qualquer julgamento, cabendo ao leitor decidir se a história tem vilão ou herói. Nossa abordagem ressalta o fato de que, para dar conta do delicado assunto, o autor trabalha exaustivamente a linguagem, que se mostra, a um só tempo, simples e refinada. Além disso, o narrador reflete sobre o próprio trabalho de escrita, aspecto que, juntamente com o tom obscuro dos temas, contribui para criar unidade entre as dezesseis narrativas do livro.

Palavras-chave: metalinguagem; nefando; O voo da madrugada; Sérgio Sant'Anna.

Abstract

In the collection *O voo da madrugada*, Sérgio Sant'Anna deals with taboos such as pedophilia, sexual abuse, suicide, desire, nudity, aggression and perversion. In this text, we analyze “Um conto nefando?”, that narrates an incest between mother and son without issuing any judgment, being left to the reader to decide if the history has villain or hero. Our approach emphasizes the fact that, to deal with the delicate subject, the author exhaustively works the language, which is both simple and refined. In addition, the narrator reflects on his own writing work, an aspect that, together with the obscure tone of the themes, helps to create unity among the book's sixteen narratives.

Keywords: metalanguage; Abominable; O voo da madrugada; Sérgio Sant'Anna.

Poéticas da desigualdade social no romance brasileiro contemporâneo

Gabriel Estides Delgado*

A violência da desigualdade social brasileira, atualizada sob mantras liberais, não deixa espaço para posicionamentos ingênuos: o exercício artístico e crítico, ainda que se eximindo da denúncia ou de seu próprio impasse moral, correrá sempre o risco de ter sua abstenção duramente reposta no universo de relações do qual é uma das peças. A tradição literária de desconfiança estruturante ancorada na fase madura de Machado de Assis segue, portanto, como lastro necessário de composição e leitura das obras que conseguem alcançar, justamente pela objetivação da carga relacional que as possibilita, figurações consequentes da trama histórica brasileira.

No panorama internacional, entre os contemporâneos de Machado, o mesmo problema se impunha, ainda que sobre estratificações sociais de desenho histórico particular. Roberto Schwarz cita Flaubert, Zola, Henry James e Dostoiévski como exemplos de formulação capazes de responder, por uma espécie de equívocidade narrativa presente desde Stendhal (Perrone-Moisés: 1990, 27), ao plano de oposição e violência que levou, no pior de seus lances, ao massacre dos trabalhadores insurrectos em junho de 1848 em Paris.

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

Para enfrentar o primado da desinteligência social, horizonte epistemológico novo, que dificultava o papel do narrador e lhe tornava problemática a desenvoltura opinativa, os romancistas mais consequentes trataram de inventar soluções técnicas a que não se pudesse objetar parcialidade. Fizeram parte do quadro o esforço metódico da impessoalidade (Flaubert), a tentativa de dar padrão científico à ficção (Zola), o reconhecimento dos problemas ligados ao ponto de vista (Henry James), a utilização demonstrativa da primeira pessoa do singular – o prisma espontâneo por excelência – em espírito de exposição dela mesma, como se a pessoa fosse a terceira (Dostoiévski nas *Memórias do subsolo*) (Schwarz: 2012, 179-180).

De modo paradoxal, apenas por se colocar em tal suspeição, foi possível à burguesia literata se achar em condições de seguir com seu ímpeto figurativo. A virada machadiana na literatura brasileira corresponde a tal padrão literário moderno, e na exigência de seu perspectivismo irá transpor o engodo ideológico a que a afirmação da nacionalidade obrigava, como no caso de seus antecessores arcades ou românticos (Schwarz: 2012, 188).

Desde então, a produção nacional opera por conhecimento negativo da realidade com a qual trabalha, malgrado a euforia estética de descobertas do primeiro Modernismo, no que se convencionou chamar de “fase heroica”, em que ainda havia confiança no estatuto brasileiro de “país novo”, traduzida, por exemplo, no humorismo e na vitalidade das composições (Lafetá: 1974, 11-9).

Da consciência pessimista do subdesenvolvimento nos anos 1930 (Lafetá: 1974, 18) à literatura engajada dos anos 1970

(Dalcastagnè: 1996), tem-se visto atualizado, de diferentes modos, o mal-estar das classes dirigentes brasileiras, condenadas, nas palavras de Schwarz, “a uma como que ilegalidade estrutural” (2012, 184). A exemplo dos vínculos estabelecidos por Machado com o realismo do século XIX posto à prova, a sistematização poética do problema prossegue levada a cabo no século XX por uma tradição que o aprofunda.

Ao equacionar sua dependência em relação a matrizes formais externas (Candido: 1989, 151-6), essa tradição vê-se novamente em condições de diálogo, em um movimento de incorporação que se quer original e também produtivo, com os novos instrumentos narrativos forjados, agora, pela pura negatividade das vanguardas ou por seus epígonos não menos exigentes. Nas palavras de Antonio Candido sobre a obra de Vargas Llosa, mas que julgamos extensíveis à dinâmica brasileira:

[O] romancista do país subdesenvolvido recebeu ingredientes que lhe vêm por empréstimo cultural dos países de que costumamos receber as fórmulas literárias. Mas ajustou-as em profundidade ao seu desígnio, para representar problemas de seu próprio país, compondo uma fórmula peculiar. Não há imitação nem reprodução mecânica. Há participação nos recursos que se tornaram bem comuns através do estado de dependência, contribuindo para fazer deste uma interdependência (Candido: 1989, 155).

Escusado dizer que tal intercâmbio está ainda hoje no caso brasileiro incontornavelmente barrado pelos limites de uma língua desconhecida (Candido: 1989, 153), assim como as inovações macha-

dianas – frutos do substrato local – restavam impedidas de retornar, à época, a suas fontes declaradas.¹

É a partir dessa sedimentação, cujo começo reativo é composto pelos romances de maturidade de Machado, que parte da literatura brasileira contemporânea irá pensar sua poética. Se em um primeiro momento da modernização à brasileira, entre Independência (1822) e Proclamação da República (1889), o ideário liberal importado carecia de substância prática – sendo o engodo por isso mesmo tão bem notado pelo escritor mestiço –, a figuração simbólica do drama brasileiro contemporâneo, passado um século de implementação efetiva da sociedade de classes, deverá se ater à continuação moderna desse mesmo dispositivo ideológico, que fundamentava a convivência dos outrora senhores com a desigualdade. É que, em um processo que culminará com a Abolição (1888), já não será possível contemporizar a “abjeção arcaica” que as perspectivas oitocentistas burguesas revelam no sistema produtivo local (Schwarz: 2012, 35-40). Desse modo, a elaboração contemporânea do imaginário brasileiro terá como base de trabalho, quando não sintomaticamente ignorada, os mecanismos de naturalização da desigualdade social que – respondendo de maneira convincente àqueles mesmos imperativos de cidadania que obrigaram a Abolição – impedem a reforma.

A atualização desse quadro persistente se fundamenta, como se sabe, na acomodação conservadora do sistema produtivo escravocrata à nova ordem do capital. Logo, a integração do negro

¹ Em uma espécie de prólogo (“Ao leitor”), o defunto narrador de *Memórias póstumas de Brás Cubas* quer irmanar sua empresa a Stendhal (1783-1842), Laurence Sterne (1713-1768) e Xavier de Maistre (1763-1852), citados diretamente (Assis: s.d., 21).

na sociedade de classes converteu-se, na expressão cunhada por Rui Barbosa (Fernandes: 2008, 29), em “ironia atroz”. A substituição da mão de obra escrava ampliou o abismo brasileiro ao impor aos libertos a concorrência desleal tanto com os chamados “trabalhadores nacionais”, mantidos, até então, “fora de atividades produtivas, em regiões prósperas, em virtude da degradação do trabalho escravo”, quanto, principalmente, com os imigrantes que – é certo, também pobres – passavam ao largo do preconceito de cor e, não menos importante nesse caso, eram com frequência, como demonstrou Florestan Fernandes (2008, 31), mais afeitos ao novo regime de trabalho.

Com o abandono do liberto à própria sorte, o ideário liberal importado do exemplo inglês ou francês, de soberania nacional com cidadania generalizada – baseado nos pilares de estado nacional, trabalho livre, liberdade de expressão, igualdade perante a lei –, antes flagrantemente dissociado das práticas brasileiras (Schwarz: 2012, 36-7), assume eficácia moderna, ainda que periférica e tardia.

Na adaptação brasileira ao desenho institucional que logrou êxito nas nações centrais e impôs-se como padrão de civilização dominante (Souza: 2003, 129-136), a saga do povo negro conformará o caráter local e violento das práticas liberais competitivas. Até 1888, a erudição, ilustração e graça do narrador machadiano ficavam duramente rebaixadas pelo contexto que acanalhava sua desenvoltura, como bem mostrou Roberto Schwarz (2012, 183-4). No entanto, a suspeição da capacidade figurativa e narrativa já era, como vimos, contingência moderna, dados os caminhos sombrios que as revoluções burguesas haviam tomado desde junho de 1848. A história brasileira atualizou *a seu modo*, pelo fracasso de uma mo-

dernização que se fez seletiva,² os constrangimentos que exigiam dos contemporâneos de Machado novas soluções formais. Superada a escravidão e o longo pesadelo político e social do século XX, *imitado* sem apelo pelas vanguardas, resta à parte da literatura brasileira contemporânea um desassossego fundamental que a motiva.

É que, imersa em mantras³ e práticas liberais, a sociedade contemporânea brasileira paga tributos ideológicos e se curva moralmente às novas estratificações que resultam em grande parte da relegação das populações negras ao abandono. Sem a pecha do segregacionismo estabelecido de modo direto e pessoal, o acanalhamento e a desfaçatez que Machado impingia aos outrora senhores aparecem sob novas e mais complexas máscaras no Brasil atual.

Rubens Figueiredo e Chico Buarque almejam plasmar essas novas “desfaçatezes”. Procuram, pois, mecanismos narrativos que assumam como problema intrínseco a eficácia ideológica dos arranjos que vêm sustentando em nossa época a exploração e a desigualdade. Para tal, trazem para o centro de suas enunciações o dilema que, não sem culpa, enfrentam.

Leite derramado

Em *Leite derramado*, romance de 2009, Buarque recupera o gênio machadiano de desmascaramento ideológico que, no limite, a depender do caso, cumpliciava narrador e leitores. A fórmula – au-

² A expressão é do sociólogo Jessé Souza (2000).

³ O que dizer, por exemplo, da verdadeira magia a enfaixar termos e expressões como “neutralidade”, “imparcialidade”, “meritocracia” etc., cuja legitimidade incontestada surge na própria pronúncia e repetição das fórmulas?

toexposição “involuntária” a partir do uso instrumental da primeira pessoa do singular (Schwarz: 2012, 82) – é atualizada às circunstâncias do Brasil do século XXI graças à idade centenária de Eulálio Montenegro d’Assumpção, narrador a partir do qual a obra se erige.

Eulálio está internado em um hospital “infecto” (Buarque: 2009, 49), segundo suas palavras. Além da senilidade, que compromete a memória, há o efeito da morfina; somados, são fatores que afrouxam o juízo do idoso. Fica exposto desse modo – acentuado – o desnível geracional de ideias e práticas. Tal contraste pouca força teria se servisse apenas para sublinhar o racismo e o arbítrio de famílias proprietárias antigas como a de Eulálio. A ideologia a que o monólogo do narrador dá vazão é tão antiga que, talvez por essa distância, tenha se tornado clara às novas gerações. Portanto, fica prontamente rechaçada como entulho preconceituoso pelo leitor esclarecido.

O aproveitamento propriamente contemporâneo do romance não se baseia diretamente, então, no discurso envelhecido, que – pode-se acompanhar ao longo do monólogo – é responsável por isolar ainda mais o narrador. Nota-se, pelas reações de Eulálio, que a equipe médica e os demais pacientes, com os quais divide a enfermaria, têm pouca paciência em ouvi-lo; quando muito, torna-se atração da curiosidade de quem nele estranha os cem anos de vida. No entanto, ao entrar em contato com uma realidade além da capacidade apreensiva de sua geração, Eulálio ignora a nova cosmologia ideológica que rege as diferenças sociais, ainda flagrantes, de nossa época. É desse modo que, ao narrar episódios vividos em pleno século XXI, o faz com um estranhamento característico de quem não domina os códigos em jogo. Ou pior, busca decifrá-los com suas velhas ferramentas ideológicas, hoje rechaçadas ao nível do discurso. Relembrando a mudança

de residência para a periferia do Rio de Janeiro, em uma das muitas passagens tragicômicas do livro, Eulálio afeta intimidade e desenvoltura, ao tentar combater a consternação de sua filha igualmente idosa: “São os pobres, expliquei” (Buarque: 2009, 177).

Acresce que Eulálio não possui o talento de seus próceres, por ele tão exaltados, e, desde jovem, talvez apenas reagindo à parte da história decadente que já então começava a ser-lhe imposta, mostra-se pouco racional. É assim que, por exemplo, entre as sete filhas de um correligionário do pai, vê-se tomado de paixão por Matilde, moça de pele mais escura que as irmãs, com quem se casa, herdando tanto a desaprovação da própria família quanto a indiferença dos sogros, que, apesar de ricos, não reconhecem completamente Matilde como filha. Isto porque, presumivelmente nascida de um caso extraconjugal – como o leitor depois descobrirá –, Matilde é apenas criada como se da família fosse (Buarque: 2009, 73 e 192).

A escolha matrimonial é parte de um trajeto que passa ao largo da lição dada pela genealogia familiar do narrador. Bisneto de barão negro, Eulálio tem por avô um defensor do Império e aplicado abolicionista. Já o pai é um republicano de primeira hora, galgando posições políticas e econômicas de destaque equivalente às ocupadas pelas gerações anteriores (Buarque: 2009, 52). As mudanças do desenho institucional do país, às quais os imperativos da economia local dependente compulsam, fazem-se acompanhar por fundamentação ideológica compatível. Não raro havendo, como mostrou o já clássico ensaio de Roberto Schwarz (2000, 10-31), antecedência das ideias em relação às práticas. O fato é que a família de Eulálio, protótipo da família tradicional proprietária brasileira, adequa-se com facilidade aos rumos tomados pela modernização no país.

Eulálio, todavia, vê-se capturado pela passionalidade de suas decisões. Se por um lado elas destoam completamente do cálculo e da resiliência “exemplares” de seus antepassados, por outro lado apenas continuam o desequilíbrio do pai, que já dava provas dos limites de poder da família que coube ao narrador continuar. No entanto, a trajetória de decadência dos Assumpção – que passam da grande burguesia à pobreza em um século – é caso, por assim dizer, literário. Entre os cacos da memória preservada pelo narrador, o que se vê por todo lado são histórias de perpetuação de uma classe ao longo do tempo, colhidas pela perspectiva deslocada de Eulálio. Assim, por exemplo, enquanto o pai do narrador, político proeminente da Primeira República (1890-1930), é assassinado em um crime de “honra” – quando um marido enganado põe fim à conduta irrefreável⁴ do senador –, o sogro de Eulálio passa à cúpula do governo Vargas (Buarque: 2009, 190-1). Aqui, como se vê, ao renegar a filha ilegítima que criara sem amor, o político “habilidoso” que aderira a Vargas ajuda a selar o destino de dificuldades reservado ao narrador centenário.

⁴ A imagem da falta de limites a que o privilégio leva a flertar tem caráter sensual, encontrando aí uma de suas vias elementares de imposição:

Se desejo era aquilo, posso dizer que antes de Matilde eu era casto. Quem sabe se, inadvertidamente, eu não teria me apossado da volúpia do meu pai, assim como da noite para o dia herdara gravatas, charutos, negócios, bens imóveis e uma possível carreira na política. Foi meu pai quem me apresentou às mulheres em Paris, contudo mais que as próprias francesas, sempre me impressionou o seu olhar para elas. Assim como o aroma das mulheres daqui não me impressionava tanto quanto o cheiro dele, impregnado na garçonnière que ele me emprestava. Debajo do chuveiro eu agora me olhava quase com medo, imaginando em meu corpo toda a força e a insaciedade do meu pai. Olhando meu corpo, tive a sensação de possuir um desejo potencial

Caberá ao leitor enxergar, nas situações impelidas pela decadência de Eulálio, das quais a imagem final é seu convívio com pacientes negros em um hospital público de péssima estrutura e atendimento (Buarque: 2009, 49-50), a continuidade contemporânea dos padrões hierárquicos que estão na base das concepções preconceituosas da personagem. Rechaçadas ao nível do discurso e da consciência, as velhas ideias do narrador, que se fazem acompanhar por façanhas de outros tempos – mesmo de modo insuspeito, posto que naturalizado –, têm sua dinâmica valorativa e relacional *atualizada* nos episódios que surpreendem o ancião em pleno século XXI:

Estou neste hospital infecto, e aí não vai intenção de ofender os presentes. Não sei quem são vocês, não conheço seus nomes, mal posso virar o pescoço para ver que cara têm. Ouço suas vozes, e posso deduzir que são pessoas do povo, sem grandes luzes, mas minha linhagem não faz melhor que ninguém. Aqui

equivalente ao dele, por todas as fêmeas do mundo, porém concentrado numa só mulher (Buarque: 2009, 32-3).

Nesse terreno em que tudo é repressão, a conduta incontida do pai grava-se com ainda maior gravidade no imaginário do filho:

Porque com seus olhos apenas, aqueles olhos meio árabes, Matilde dava a entender seus menores movimentos de corpo, o sutil balanceio dos seus quadris, e tive de correr para casa, eu precisava de um banho fresco. E debaixo do banho observei meu corpo fremente [...]. Só sei que me olhava quase com medo, sem compreender a intensidade daquele meu desejo. E tive a sensação absurda de que, na minha mão, estava o pau duro do meu pai (Buarque: 2009, 138-9).

não gozo privilégios, grito de dor e não me dão meus opiáceos, dormimos todos em camas rangedoras. Seria até cômico, eu aqui, todo cagado nas fraldas, dizer a vocês que tive berço. Ninguém vai querer saber se porventura meu trisavô desembarcou no Brasil com a corte portuguesa. De nada adianta me gabar de ele ter sido confidente de dona Maria Louca, se aqui ninguém faz ideia de quem foi essa rainha. Hoje sou da escória igual a vocês, e antes que me internassem, morava com minha filha de favor numa casa de um só cômodo nos cafundós. Mal posso pagar meus cigarros, nem tenho trajes apropriados para sair de casa. Do meu último passeio, só me lembro por causa de uma desavença com um chofer de praça. Ele não queria me esperar meia horinha em frente ao cemitério São João Batista, e como se dirigisse a mim de forma rude, perdi a cabeça e alcei a voz, escute aqui, senhor, eu sou bisneto do barão dos Arcos. Aí ele me mandou tomar no cu mais o barão, desaforo que nem lhe posso censurar. Fazia muito calor no carro, ele era um mulato suarento, e eu a me dar ares de fidalgo. Agi como um esnobe, que como vocês devem saber, significa indivíduo sem nobreza. Muitos de vocês, se não todos aqui, têm ascendentes escravos, por isso afirmo com orgulho que meu avô foi um grande benfeitor da raça negra (Buarque: 2009, 49-50).

Passageiro do fim do dia

É à naturalização da desigualdade em tempos democráticos que se voltam as preocupações de Rubens Figueiredo em *Passageiro do fim do dia*, de 2010. O intento do autor junta-se ao de Chico Buarque em sua tentativa de estranhamento sistemático e contra-hegemônico da realidade brasileira atual. Ao segregacionismo que a nova ordem

competitiva segue infligindo aos setores marginais da população, incapazes de preencher os requisitos mínimos de acesso a posições, bens e serviços, Buarque e Figueiredo contrapõem painéis negativos de assimilação do cotidiano.

Para Buarque, a maneira de trazer à tona o que resta rotinizado se fundamentou, como visto, na construção de um narrador antiquado e socialmente deslocado. Desse modo, seus vitupérios contra o mundo – uma vez perdido o privilégio – tornam explícito, por um discurso que pouco se refreia, o cisma hierárquico presente nas relações assimétricas que o narrador acentua e retira – de modo, é certo, a aumentar-lhes a violência – da placidez evasiva dos novos consensos de classe. Para Figueiredo, o caminho é mais circunspecto e cerrado, isto é, contrapõe-se à fala frouxa do narrador acamado de Buarque.

Isso se revelará na descrição minuciosa dos espaços percorridos por Pedro, o protagonista. Tal técnica – que é, claro, antes de tudo, artifício de seleção dos componentes da trama – baseia-se no ímpeto de elaboração que os fatos da vida de Pedro levam-no a operar de modo a contrapor sistematicamente o que se lhe oferece à sensibilidade.

Filho de um funcionário da Justiça que lega à mãe de Pedro situação remediada, com pensão e apartamento simples em bairro bem localizado, o protagonista, apesar de rapaz inteligente, como nota seu melhor amigo, é aluno medíocre de Direito e acaba por abandonar a faculdade pública na qual ingressara. Na falta de vocação para os estudos formais, vê-se desempregado. Incursa, assim, desavisadamente, no comércio ambulante de livros usados. É quando em um episódio traumático, em meio a uma manifestação de rua violenta, a jovem personagem, desatenta aos perigos e meandros de tal tipo de comércio, que lhe escapam, é surpreendida em pleno

centro do combate com a polícia. Tem pisoteada uma das pernas, cujo tornozelo é estraçalhado pelo casco de um cavalo da tropa policial montada (Figueiredo: 2010, 28, 73-4).

O acontecimento, que revelará a Pedro sua fragilidade, é a pedra de toque da narrativa. Isso porque permite ao narrador em terceira pessoa, colado à perspectiva abalada do protagonista, despistar qualquer ingerência: faculta-se a invectiva autoral – que, assim como em *Leite derramado*, tem caráter reformador – aos pensamentos turbilhonados de Pedro, personagem em crise, afastando, pois, o traço panfletário que o texto porventura tenha. O entendimento propriamente negativo que a obra pode compor, como convém à tradição a que se filia,⁵ está, portanto, nos limites de ação da personagem; ou no reconhecimento autoral dos complexos e da impotência de que o romance quer se aproximar.

Entretanto, a suscetibilidade de Pedro, apesar de alimentada anos depois do acidente pelo desconforto físico na perna – cuja reconstituição cirúrgica, ele presume, feita “mal e porcamente” em um hospital público (Figueiredo: 2010, 15-42), lhe havia legado dores permanentes –, não é manifestada a ponto de se tornar explícita. Fica, antes, dirimida pela personalidade discreta da personagem, acompanhada pela contenção da escrita.

Após ganhar uma indenização pelos danos sofridos, Pedro abre um sebo em sociedade com o amigo advogado que lhe estimulou

⁵ É preciso recuperar o diálogo fundamental que Figueiredo mantém com o romance social russo. Em sua profícua carreira de tradutor, verteu para o português Guerra e paz (1894), de Tolstói, Infância (1913-4) e Minhas universidades (1923), de Górkí, entre outros títulos importantes.

a entrar com processo de reparação. É na firma de advocacia onde o amigo trabalha que o protagonista conhecerá sua futura namorada, Rosane (Figueiredo: 2010, 45-8). Com a moça, jovem de extração social distante – é secretária e copeira da firma de advocacia⁶ –, Pedro inicia, em meio à carência que reconhece em si (Figueiredo: 2010, 47), relação improvável e marcada por assimetrias. Desse modo, entre a persistência da dor e o cansaço da semana de trabalho, embarca em uma sexta-feira, como vinha fazendo há meses, em direção ao bairro periférico de Rosane, para passar o fim de semana com a namorada (Figueiredo: 2010, 9). A viagem de ônibus de quase quarenta quilômetros (Figueiredo: 2010, 56) é o palco das reflexões de Pedro, apuradas ainda por outras duas contingências. A primeira retarda o percurso já longo e exaustivo, imprimindo-lhe outra carga de tensão, a saber: o bairro-dormitório a que todos se dirigem vive um motim que, se por um lado é frequente naquela paragem, por outro ameaça interromper a viagem, sob risco de o ônibus ser incendiado. A segunda contingência é íntima e diz respeito apenas a Pedro. Horas antes, um freguês havia comentado a respeito da boa introdução que um livro sobre a vida de Darwin fazia do evolucionismo. Nada que pudesse *a priori* atrair a atenção de Pedro. No entanto, a personagem percebe, o exemplar é igual a um dos livros que anos antes tentara vender nas ruas. E justamente esse livro sua memória fixara como parte do acidente traumático a que fora exposto. Guardara consigo a imagem de um exemplar com a mesma capa sendo chutado sucessivas vezes por pessoas em fuga, enquanto ele ainda não podia prever a

⁶ A moça irá, depois, indicada pelo namorado, conseguir melhor colocação (Figueiredo: 2010, 60).

extensão do golpe (Figueiredo: 2010, 14). É esse livro que Pedro traz consigo na viagem.

Premido no ônibus lotado e tenso, a personagem folheará passagens que dão conta da visita de Darwin àquele mesmo território onde está Pedro, o Rio de Janeiro. Entre as observações do cientista sobre a encarniçada luta por sobrevivência assistida na incrível variedade tropical de aranhas (Figueiredo: 2010, 160), uma cena chama a atenção de Pedro. É quando Darwin deixa-se conduzir por um escravo brasileiro na passagem de um rio. Furioso com o homem negro, que não compreende sua língua e nem seus gestos, o cientista acha-se no direito de falar cada vez mais alto àquele escravo “de todo imbecil”, nas palavras do naturalista (Figueiredo: 2010, 66). Em um de seus movimentos furibundos, sua mão passa rente à cara do escravo. A reação apavorada do sujeito, como a abrandar o golpe que julga iminente, consterna Darwin. Culpado por dar a entender que agrediria o escravo, mesmo não sendo esse seu intento, o naturalista relata a degradação a que o escravagismo havia conduzido. A imagem volteia na cabeça de Pedro e é como que fecundada por suas experiências pessoais. Dará, assim, origem ao jogo de alusões que faz a força do romance. São planos opositivos – como o do cientista e o escravo, ou o do cientista britânico e sua relação instrumental com o Brasil, de cujo solo recolhe amostras e parte para nunca mais voltar –, contrastes cuja complementariedade lembra a fórmula trotskista de “desenvolvimento desigual e combinado do capitalismo”, e que irão assomar violentamente à consciência deslocada de Pedro, um século e meio após a expedição de Darwin ao Brasil. Deslocado em relação ao próprio corpo, deslocado em relação a Rosane, deslocado em relação ao espaço do bairro longínquo, visitado apenas nos finais de semana, e, portanto, em condição simetricamente oposta

aos demais passageiros do ônibus, cuja homogeneidade destoava de si – como um cientista em território alheio –, Pedro detecta:

E pronto: ali estava um bom exemplo do que acontecia tantas vezes com Pedro. Ele sabia disso. De devaneio em devaneio, de desvio em desvio, seus pensamentos se precipitavam para longe, se desgarravam uns dos outros e no fim, em geral, acabavam se pulverizando sem deixar qualquer traço do que tinham sido, do que tinham acumulado. Às vezes, no entanto, ali mesmo na fila do ônibus, no meio daquelas pessoas, suas ideias perdidas voltavam atrás, de todas as direções, convergiam de um salto e Pedro, surpreso e até assustado, dava de cara com a pergunta: *Por que eles permitem que eu fique aqui? Por que não me expulsam, como é do seu direito?* (Figueiredo: 2010, 10).

Seja por uma objetividade empenhada (que, no entanto, não ousa ultrapassar e, por assim dizer, normatizar a contingencialidade da experiência e da consciência em tela), como no caso de *Passageiro do fim do dia*, seja pela ironia verborrágica de *Leite derramado* e sua incontinência autodenunciadora, o intuito dessa literatura, como se vê, é o de sondar sua inserção na conjuntura social sem perder de vista a pouca importância, desconfiança e, por fim, indiferença, que lhe devotam aqueles de cujo trabalho seguirá em dívida.

Referências

- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro, Belo Horizonte: Garnier, s.d. (1880).
- BUARQUE, Chico. *Leite derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CANDIDO, Antonio. "Literatura e subdesenvolvimento". In: _____. *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1989, pp. 140-62.
- DALCASTAGNÊ, Regina. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora da UnB, 1996.
- FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes: (o legado da "raça branca")*, v. 1. São Paulo: Globo, 2008.
- FIGUEIREDO, Rubens. *Passageiro do fim do dia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. "Stendhal e a era da suspeita". In: _____. *Flores da escrivania: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 21-8.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.
- SOUZA, Jessé. *A modernização seletiva: uma reinterpretação do dilema brasileiro*. Brasília: Editora da UnB, 2000.
- _____. *A construção social da subcidadania: para uma sociologia política da modernidade periférica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

Resumo

Expedientes narrativos de Chico Buarque e Rubens Figueiredo são analisados de maneira a desvendar como a carga social brasileira faz-se presente em sua constituição. Não porque apenas tematizam a violência da desigualdade em *Leite derramado* (2009) e *Passageiro do fim do dia* (2010), mas pelo enfrentamento poético da matéria que, cada autor à sua maneira, assumem. Para traçar uma linha de afiliação da criticidade presente em ambas as obras, remonta-se à poética de Machado de Assis, bem como às marcas que a conflagração social europeia passava a impor aos mais relevantes de seus contemporâneos.

Palavras-chave: Chico Buarque; Rubens Figueiredo; literatura e sociedade; desigualdade social.

Abstract

Narrative expedients by Chico Buarque and Rubens Figueiredo are analyzed in order to reveal how Brazilian social burden makes itself present in its constitution. Not just because they make the violence of inequality their subject in *Leite derramado* (2009) and *Passageiro do fim do dia* (2010), but by the poetic confrontation of the matter that, each author in his own way, assumes. To draw an affiliation line of the criticism present in both works, we return to the poetics of Machado de Assis, as well as to the marks that the European social conflagration had begun to impose on the most relevant of his contemporaries.

Keywords: Chico Buarque; Rubens Figueiredo; literature and society; social inequality.

ENTREVISTAS

CONVERSAS DO *CAMPUS* COM A CIDADE

LEILA LEHNEN

“O que me atrai na ficção contemporânea é a abordagem de temáticas sociais”

A vida de Leila Lehen sempre foi internacionalizada. Gaúcha, filha de uma empresária indiana com um professor brasileiro, mudou-se com a família para a França quando tinha apenas quatro anos, em seguida seguiu para a Índia. Cinco anos depois, retornou ao Brasil, mas partiu novamente aos dezoito anos: foi estudar literatura na Alemanha. Posteriormente, fez mestrado e doutorado nos Estados Unidos, onde vive.

Professora da Universidade do Novo México, Leila é considerada uma importante especialista em ficção brasileira contemporânea, privilegiada em suas diferentes frentes de produção – das comunicações e conferências aos cursos e ensaios. Esse mergulho é enriquecido pelo seu conhecimento de autores de outros países latino-americanos, cujas obras também aborda, muitas vezes por um viés comparatista.

A clareza com que se posiciona em relação à prosa de nossos dias encontra eco na grande quantidade de ficcionistas que optam por perspectivar a realidade com uma densidade rara em discursos mais controlados, como o da mídia, por exemplo. Isto não significa que negligenciem a forma, ao contrário, o desafio é justamente produzir textos que façam jus à combinação entre arte e criticidade que marca boa parte da ficção moderna.

Assim se explica que Leila tenha privilegiado, entre os autores nacionais a que se dedicou até o presente, nomes associados

à inquietude como André Sant'Anna, Bernardo Carvalho, Fernando Bonassi, João Gilberto Noll e Luis Fernando Verissimo. O mesmo se pode dizer do argentino Osvaldo Soriano, do cubano Reinaldo Arenas e do mexicano Xavier Velasco.

Na entrevista a seguir, concedida a **Dau Bastos** por e-mail, Leila sintetiza sua trajetória e sua atuação como docente nos Estados Unidos, onde infelizmente não avista muita abertura para a literatura estrangeira. Entretanto, suas palavras não deixam entrever desencorajamento, e sim uma grande disposição para trabalhar em prol da ficção contemporânea do Brasil e demais países da América Latina – pela qual demonstra um imenso apreço.

O que a levou a pesquisar, lecionar e escrever sobre a literatura brasileira? Mais que isso: por que o privilégio dos escritos ficcionais de nossos dias?

Meu caminho até a literatura brasileira foi um pouco oblíquo – através da literatura comparada. Só fui descobrir a literatura brasileira fora do Brasil, nos Estados Unidos, durante meus estudos de pós. A descobri pelo viés da teoria – principalmente do feminismo (Clarice via Cixous) e do pós-colonialismo. Foi um pouco pelo viés teórico – dos estudos culturais – que cheguei à literatura brasileira contemporânea. O que me atrai na ficção contemporânea é a abordagem de temáticas sociais (claro que existe uma grande variedade na produção literária atual, mas tendo a me concentrar naqueles textos que acredito terem uma preocupação social – ainda que seja de forma indireta). Vejo a literatura como um reflexo/uma reflexão da sociedade em que existe e tento explorar isso nos textos que estudo/ensino.

Sua produção de artigos é tão plural quanto a própria ficção brasileira contemporânea. Entre os autores cuja obra você analisa, encontram-se nomes de diferentes gerações, com os mais diversos interesses temáticos e buscas estéticas bastante distintas. Como perguntar sobre a existência de um núcleo comum a pautar suas escolhas parece asfixiante, prefiro pedir que comente sua experiência da variedade.

Acho que, na verdade, a maioria de meus interesses se centra na produção literária contemporânea e, como indicado na primeira resposta, em questões sociais. Alguns de meus estudos lidam com outros períodos e são produtos mais do acaso acadêmico do que de uma agenda de pesquisa. O que parece variar mais são os interesses em questões sociais. Tenho estudos sobre a globalização, a cidadania,

a cidade etc. Mas, embora sejam temáticas aparentemente distintas, acredito que exista uma conexão entre elas. Essa conexão seria o interesse por questões de justiça social e como a literatura representa a injustiça social, que meios/formas propõe para combater a injustiça social. Realmente acredito que a literatura dialoga com seu meio social ou pode servir para entender a sociedade. Contudo – e talvez isso seja idealismo ou até mesmo ingenuidade de minha parte –, acredito também que a literatura pode servir como instrumento para se lidar com problemas sociais. E é essa percepção idealista/ingênua que me leva a tentar ver como diferentes textos literários criticam a injustiça social e como podem servir de instrumentos de “combate”.

Os eventos e textos acadêmicos costumam ter pouco público mesmo quando se atêm aos clássicos. Como pesquisadora e professora de uma universidade norte-americana, é de se imaginar que o feedback propiciado pelos seus trabalhos sobre ficção brasileira contemporânea seja ainda mais restrito. No entanto, sua produção é profícua. O que a move?

Interesse, gosto pela leitura e pela escrita, além da própria produção literária atual (mas não só a contemporânea), que me parece bastante boa.

O histórico de tradução da literatura brasileira é irregular, pobre e, por vezes, traumático. Basta pensar que Machado de Assis ainda é pouco conhecido na Europa, Clarice Lispector só conseguiu uma divulgação consistente no exterior graças ao esforço de Hélène Cixous e Guimarães Rosa teve a infelicidade de ver um Grande sertão: veredas completamente estopiado circulando na América do Norte. Ao elaborar um paper

intitulado “Traduzindo o presente: alguns pensamentos sobre a necessidade de traduzir a literatura brasileira contemporânea para inglês”, você cogitaria de podermos melhorar essa situação?

Eu gostaria de acreditar que sim, mas não sou tão otimista. Isso se deve não somente à falta de incentivos de órgãos culturais brasileiros, mas também à insularidade do público leitor norte-americano (não posso comentar sobre o público britânico, pois não o conheço). Simplesmente há pouco interesse pela literatura que não seja norte-americana ou, se é latino-americana, que não se encaixe em certos parâmetros.

Em geral, a ficção tem mais facilidade de conquistar público do que a poesia, uma vez que se estrutura em torno de uma história. Já entre os livros de contos e os romances, o mercado se abre com mais facilidade àqueles que eletrizam. Diante desse quadro incontornável, existe a possibilidade de a conquista de espaço pela ficção brasileira no exterior reproduzir os moldes conhecidos, ou seja, de privilégio do exótico, do thriller, dos gêneros massificadores, em detrimento da carpintaria literária?

Sim. Assim como há certas expectativas sobre a literatura latino-americana de fala espanhola, também as há em relação à literatura brasileira. Hoje em dia acho que a violência e a experiência da “autenticidade” vendem. Por “autenticidade” me refiro a gêneros que deixam o leitor norte-americano com um sentimento de “bom samaritano” (ou seja, “estou lendo sobre essas pobres pessoas, esta leitura me transforma numa pessoa melhor”). Claro que isso é principalmente comum entre o público leitor acadêmico. Textos que mostram uma cara menos estereotipada do Brasil (e da América Latina em geral)

muitas vezes não são vistos como “autênticos”. Infelizmente acho que essa percepção ainda persiste e é apoiada pelo ímpeto das universidades norte-americanas de “vender” seus cursos, de conquistar os estudantes apelando justamente para imagens estereotipadas do Brasil.

É lugar-comum entre agentes literários e editores que, na maior parte das vezes, a tradução do livro brasileiro resulta do interesse, por parte do tradutor estrangeiro, em verter aquele título específico para sua língua. Como instância igualmente conhecedora dos textos no original, que papel pode desempenhar a universidade no sentido de estimular a tradução?

Eu gostaria de pensar que a universidade poderia desempenhar um papel importante no estímulo da tradução, mas infelizmente não acredito que seja o caso. Não temos muita influência sobre aquilo que é traduzido ou não.

Qual a relação entre o meio acadêmico, o mercado editorial e a mídia dos Estados Unidos no que concerne à ficção brasileira contemporânea?

Acho que não existe uma relação.

Aproveitando que você trabalha, em igual medida, com espanhol e português, pediria que traçasse um paralelo entre a ficção brasileira contemporânea e a ficção dos demais países latino-americanos na atualidade, no tocante à recepção nos Estados Unidos.

Como a literatura brasileira, a de fala espanhola (latino-americana) também tem que enfrentar as expectativas de um público leitor que

espera realismo mágico, miséria, “outredade”, violência e outros clichês. Nas universidades, há também os limites das listas de leitura para exames de mestrado e doutorado, que se atêm a um cânone (em minha opinião, bastante antiquado). Mas claro que a difusão de textos de fala espanhola é muito maior do que a de textos brasileiros. Primeiro, há muito mais acadêmicos trabalhando com textos sul-americanos e muito mais estudantes de literatura latino-americana. Depois, há mais interesse por parte de editoras e de tradutores em difundir os textos latino-americanos por aqui. Há também a ideia de que o Brasil produz música e cinema (mais recentemente), mas não produz literatura. Os próprios acadêmicos contribuem para difundir essa noção, já que muitas vezes privilegiam a produção musical e/ou cinematográfica. Quanto aos escritores latino-americanos, têm a “vantagem” de estar inseridos em uma produção literária mais conhecida. Não obstante, muitos escritores latino-americanos mais jovens também têm dificuldade de fazer circular seus livros, que são comparados com a produção dos “grandes” da literatura latino-americana. E se suas obras não se encaixam em um certo padrão de expectativas – acadêmicas ou populares –, também não são reconhecidas.

Diz-se que o Brasil passou séculos com um índice de analfabetismo tão alto que não conseguia ter leitores e, quando finalmente começou o processo de universalização da educação, foi invadido pela televisão, que, como sabemos, oferece a dose de narrativa de que o ser humano pode precisar sem exigir que ele saiba ler. Assim se explicariam os dados comprobatórios de que, de nação iletrada, passamos a país pouco dado a abrir livros e mais atento a telenovelas do que qualquer outro. No entanto, a mesma mídia eletrônica que concorreu com a leitura acabou por estimulá-la,

ao desenvolver a internet. Tendo em conta que você organizou o painel “Geração McUnáima? Novos manuscritos de computador no panorama da literatura brasileira contemporânea”, gostaria que discorresse sobre o papel da informática e da internet em meio ao conjunto de fatores passíveis de explicar o notável aumento no número de autores brasileiros nas últimas décadas.

Acho que hoje em dia a internet serve para difundir a literatura entre um público que já tem um certo conhecimento da produção literária em questão. O Facebook, por exemplo, é uma ótima fonte de disseminação de lançamentos, saraus, iniciativas culturais. Páginas de web de editoras e revistas literárias que têm uma versão eletrônica também são bons veículos de informação sobre novos livros e autores. Outra fonte que poderá ser importante na difusão de obras literárias contemporâneas é o livro em formato eletrônico. Se os autores brasileiros começam a publicar mais em formato eletrônico e este formato se torna acessível internacionalmente (pela Amazon, por exemplo), será muito mais fácil não só ficar conhecendo o que está acontecendo no Brasil – para os pesquisadores que estão fora do país –, mas também usar esses textos em sala de aula.

Agora, como meio de produção, acho que a internet não pegou. Houve algumas tentativas de se criar textos tipo folhetins eletrônicos ou romances na internet, mas a experiência não prosperou. Ou então funcionou por um período limitado e depois definiu. Nesse sentido, acho que a literatura ainda é bastante “tradicional”. Mas, nesse contexto, não acho que “tradicional” seja um qualificativo negativo.

Como professora de português, você certamente usa não somente literatura, mas também música, cinema e outras artes. Entretanto, seus

escritos, palestras e comunicações indicam claramente sua predileção por narrativas publicadas em livro. O que diria sobre o uso didático desse conjunto de produtos da imaginação e acerca do papel específico desempenhado pela literatura?

Acho que música, vídeo e cinema são excelentes instrumentos para o aprendizado da língua, da cultura e da sociedade de um país. O mesmo se pode dizer da literatura. A dificuldade com a literatura é que pressupõe um conhecimento da língua (a menos que se consiga textos em tradução, coisa ainda bastante difícil quando se trata de obras literárias brasileiras contemporâneas) que as outras expressões não necessariamente pressupõem. Mas por isso mesmo a literatura pode ser um instrumento muito interessante no ensino. Pode incrementar o processo de aprendizado, ao desafiar o estudante. Outra dificuldade é que os estudantes se sentem mais atraídos por expressões culturais não literárias (muitos não têm o hábito da leitura). Mas, novamente, a literatura pode ser usada justamente para ajudar o estudante a desenvolver novas capacidades. Em geral, acho que uma combinação de vários artefatos culturais é ideal, quando se trata da experiência pedagógica.

SILVIANO SANTIAGO

**“Me interessa quebrar um pouco
certo paradigma estabelecido pela universidade,
de abordar apenas o texto”**

Silviano Santiago é desses casos raríssimos de pessoa de letras que consegue fazer bem tudo a que se propõe. Docente adorado, logo cedo se firmou entre os ensaístas mais importantes do país. Paralelamente foi desenvolvendo uma obra ficcional conhecida pela densidade e pelo esmero, cuja extensão já supera, e muito, os escritos expositivos.

Nos últimos tempos, Silviano uniu o analista e o ficcionista no enfrentamento dos dois principais prosadores brasileiros: pouco depois de lançar o romance *Machado* (2016), publicou *Genealogia da ferocidade – ensaio sobre Grande sertão: veredas, de Guimarães Rosa* (2017). Em ambos os livros, esbanjou argúcia, finura e ousadia.

Em atendimento a um convite feito por **Godofredo de Oliveira Neto**, Silviano veio à Faculdade de Letras da UFRJ falar um pouco sobre os dois títulos. Programado para se realizar em horário de aula, o encontro parecia fadado a ter um público relativamente reduzido. Entretanto, a notícia da valiosa visita se difundiu e o auditório simplesmente lotou.

A moçada passou aproximadamente duas horas embevecida com a verve de Silviano, que, com sua honestidade característica, sublinhou a fase a que chamou de sobrevivência. É aquele momento da vida em que o corpo dá sinais de cansaço, mas a mente não apenas diminui a necessidade de novos alimentos como se mostra especial-

mente inclinada a enfrentar desafios – entre os quais, despir-se de reducionismos que pareciam fundamentais no período de formação.

Durante o processo de transcrição e edição do áudio, vimos a importância de preservar praticamente toda a conversa, destinada a ser vista como uma entrevista literária primorosa. Assim, podemos dizer sem exagero que o leitor tem diante de si um testemunho, a um só tempo, erudito, luminoso e pungente.

Godofredo de Oliveira Neto – *A proposta deste encontro é que seja informal. Para iniciá-lo da maneira mais simples possível, eu pediria que o Silviano falasse um pouco sobre a concepção e a escrita de seu romance Machado, que acaba de ser lançado.*

Tradicionalmente há o gênero romance de formação e o que estou tentando criar é o romance da sobrevivência. Qual é a diferença entre os dois?

O romance de formação começa com Goethe, no século XVIII, com o célebre *Werther*, que cobre um período de preparação educacional e sentimental do jovem protagonista. Décadas mais tarde, Flaubert institucionaliza esse gênero com *A educação sentimental*, dando continuidade a uma linhagem a que também pertencem *O retrato do artista quando jovem*, de Joyce, e muitos outros. No cânone brasileiro, posso citar um livro de Joaquim Nabuco que traz a palavra “formação” já no título: *Minha formação*, publicado em 1900. Outro bem recente e cuja leitura recomendo é *O encontro marcado*, de Fernando Sabino. Vemos, então, que se trata de um gênero bem estabelecido, com muitíssimos exemplos, tanto no feminino quanto no gay e no negro. Não é necessário que eu faça uma lista exaustiva, porque isso vocês encontram bem estudado por aí.

Agora, o romance da sobrevivência é o oposto daquilo que Joyce fez. E escolho *O retrato do artista quando jovem* porque possibilita uma oposição que me ajuda a explicá-los, já que o que temos no romance da sobrevivência é justamente o retrato do artista quando velho. Nesse momento, seu corpo já não é jovem, em contrapartida sua imaginação é ultracarregada e sua erudição é extremamente importante, de modo que não há mais necessidade de ler os outros. Mas aí é hora de pensar o que pode, a partir de sua formação, dizer

ensaisticamente sobre *Grande sertão: veredas*, por exemplo. Por isso publiquei uma leitura de Guimarães Rosa, *Genealogia da ferocidade*, junto com o romance *Machado*. Resolvi atacar, de uma só vez, os dois monstros da prosa brasileira.

Em 1959, Antonio Candido – falecido recentemente – publicou *Formação da literatura brasileira*, que formou todos nós. Eu o li quando estava terminando o curso de Letras e tinha a idade de vocês. O conceito de formação criou até mesmo um paradigma do saber brasileiro no século XX. Basta pensar em Caio Prado Júnior, com *Formação do Brasil contemporâneo* (1953), Celso Furtado, com *Formação econômica do Brasil* (1959), e outros. Agora estou tentando mostrar que essas pessoas formadas pela “formação” – e aqui as aspas são importantes – chegaram à idade da sobrevivência, quando a formação acabou e você tem que, para usar uma expressão de Lévi-Strauss, usar os mecanismos de bordo de que dispõe. É o momento em que precisa menos do outro do que de si mesmo.

Achei que seria bom trabalhar Machado de Assis, em particular no período menos conhecido, que é exatamente quando ele está sobrevivendo. Machado perde a esposa, Carolina, em 1904. Tento surpreendê-lo desde 1905 até 1908, quando falece. Nesse período, escreve *Memorial de Aires*, a meu ver, também um romance da sobrevivência, pois há um autor velho, epiléptico, bastante doente, quase à beira da morte – e que escreve.

Gosto de fazer esses jogos. Foi o que fiz também com *Em liberdade* (1981), um romance sobre alguém que tinha passado pela prisão e escrito sobre ela. Alguém que não havia escrito sobre a liberdade. Minha narrativa compreende dois meses e poucos dias após a saída de Graciliano Ramos da prisão.

Como veem, gosto de produzir um texto que escapa um pouco do que tradicionalmente se chama de biografia. Vocês encontram um resumo desse gênero forte na própria maneira como é confeccionado um verbete de enciclopédia: nascimento, pais, estudo, juventude, universidade, profissão, maturidade, amor, filhos e, finalmente, a inescapável morte. Isso não quero escrever. Não quero produzir, por exemplo, uma biografia do nascimento até a morte de Machado ou de Graciliano ou de Antonin Artaud, que protagoniza meu romance *Viagem ao México* (1995). Prefiro escolher um momento que julgo pleno e pode servir para compreender aquela vida de uma maneira muito melhor do que se você tiver acesso a uma biografia feita segundo os dados de um verbete de enciclopédia. E procuro tratá-lo com todo o cuidado e um certo requinte – que são importantes quando a gente fala de ideias.

Machado foi produzido a partir dessas duas perspectivas: da sobrevivência e de um determinado momento. Escolhi seus últimos dias, que me parecem especiais, até porque é quando a epilepsia se acentua. Aí talvez esteja a maior originalidade do livro: enfrentar uma questão que se torna muito forte e impossível de esconder, como era comum no século XIX.

Também me interessa quebrar um pouco certo paradigma estabelecido pela universidade, de abordar apenas o texto. As grandes leituras sobre *Machado* feitas a partir dos anos 1960 se concentram nos livros. Então o conhecemos muito mais pelo texto do que pelo que, em *O que é um autor?*, Michel Foucault apresentou como costura misteriosa entre vida e obra, da qual resolvi tratar em meus romances. Para tanto, tive que desprezar um pouco essa bibliografia, em favor de críticas um pouco negligenciadas pela minha geração, em particular duas da década de 1930: a sensacional biografia de

Machado publicada por Lúcia Miguel Pereira em 1936 e o ensaio “O homem subterrâneo”, de Augusto Meyer (1935).

Como sabem, não é fácil ler Machado. Há uma digressão enorme, depois um retorno e, logo na sequência, um pouco mais de digressão. Um personagem é esquecido durante sessenta capítulos, então reaparece. Assim, temos exatamente aquilo que Flaubert, outro epilético, dizia: “Morro e renasço todos os dias”. Na verdade, a própria forma do romance morre e renasce. Nisso está um pouco de meu *Machado*, no qual a epilepsia se mostra uma questão tão candente que tento comparar a forma romanesca a registros de sismógrafo: algo que vai e volta, com digressões, retiradas e pequenas explosões que, a meu ver, ajudam a explicar essa costura misteriosa entre vida e obra.

Alberto Pucheu – *Eu queria ouvir um pouco mais sobre esse apagamento dos gêneros biografia, ensaio e história, tendo o foco desconstrutivo regido pelo romance. Como é que você pensaria a sobrevivência desse fantasmático do gênero em relação a Genealogia da ferocidade?*

As interpretações de minha geração sobre *Grande sertão: veredas* cometeram um grave equívoco e, ao mesmo tempo, foram responsáveis pelo sucesso desse livro, que classifico como monstruoso, porque escapa a todos os valores de sua época. Em 1956, quando foi publicado, o estilo era ditado por Brasília: retas, o mínimo, vidros, transparência. Na Bienal de São Paulo, vemos trabalhos abstratos como a escultura em aço inoxidável *Unidade tripartida*, de Max Bill, e, no campo da pintura, Ivan Serpa, com o quadro abstrato geométrico. Qual era a poesia dominante? João Cabral de Melo Neto, sempre as mesmas vinte palavras. Ora, se você abre *Genealogia da ferocidade – ensaio sobre Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, vê “diabo” se

repetir trinta e duas vezes. Não é a poesia das mesmas vinte palavras, sucedida pela poesia concreta, em que uma palavra só basta. Nesse sentido, em lugar de ser atual, Guimarães Rosa é contemporâneo. Como é que a crítica o torna atual? Domesticando-o. É por isso que chamo de “domesticação do monstro”.

A forma utilizada pelo grande mestre Antonio Candido foi compará-lo a *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Ótimo! Todo mundo entendeu *Grande sertão: veredas*, porque *Os sertões* é fácilimo de ser compreendido. É uma narrativa histórica, com a passagem da Monarquia para a República, na qual um grupo de pessoas atrasadas, lideradas por um fanático, se insurge contra a República. A República, localizada no Rio de Janeiro, deve então mandar tropas e mais tropas para acabar com aquele bando. Obviamente, Euclides da Cunha escreveu essa maravilhosa epopeia dizendo que nossa República começou com um crime. Agora, se você ler *Grande sertão: veredas* com calma, verá que não tem nada a ver com isso. Na verdade, é um enclave. Isso, para mim, é capital. Um enclave com características muito específicas das modernizações da América Latina, que são feitas sem qualquer preocupação humana ou social. Você vai simplesmente criando enclaves.

Ao modernizar a cidade do Rio de Janeiro, a República deu origem a um enclave, que é a favela. Construiu a belíssima Avenida Central com edifícios maravilhosos, *art nouveau*. Mas, antes, pôs as antigas construções abaixo e mandou todo mundo que morava ali para a favela. A favela é um enclave. A prisão é um enclave. É isso que Guimarães Rosa genialmente faz: descreve minuciosamente um enclave. Veja, não há data em *Grande sertão: veredas*, embora você saiba que corresponde, mais ou menos, à República Velha. Isso também é gratuito, mas o essencial do livro é esse caráter alegórico.

Guimarães Rosa é tido como um autor não político, mas talvez seja o mais radicalmente político. Não é político pela descrição da atualidade, mas por construir, em uma linguagem muitas vezes não comprometida com o estilo dominante da época, algo que sobressai e nos intriga nessa relação estreita, que existe nos enclaves, entre homem e animal. Em *Grande sertão: veredas*, a própria ideia de ferocidade está literalmente definida. Feroz é aquele que mata uma onça pintada e come seu coração. Essa é a lei dos enclaves. Em enclaves masculinos ou femininos, a homoafetividade é, com todas as aspas, natural. O caso de Diadorim, que seria um grande escândalo, na verdade não é. O mesmo se pode ver em vários outros textos da literatura brasileira, como *Bom-crioulo* e *O Ateneu*. No enclave, essas relações são assim.

Na sobrevivência, você já está tão podre e ruído pela erudição que começa a vomitá-la: aproximar Guimarães de Euclides foi muito importante – até porque de outro modo ninguém teria lido *Grande sertão: veredas* –, mas fez com que as leituras se desviassem do que o livro tem de original. No ensaio da sobrevivência, tenho força bastante para ver o enclave como espaço dominado por duas forças: de um lado, a ferocidade entre as pessoas, como vimos recentemente em Natal, onde mataram mais de cem presos em um dia; de outro, para controlar essa ferocidade anárquica, existe a irascibilidade oficial, que entra e também vai matando, como ocorreu em Carandiru. Todos os enclaves são, assim, dominados.

Alcmeno Bastos – *No romance Em liberdade, não é só Graciliano que aparece, mas também Cláudio Manuel da Costa. Já em Machado encontramos Mário de Alencar e muitas menções a Flaubert. Seria a irradiação algo natural no romance da sobrevivência, já que o artista, mais do que formado, se esprou e foi reencontrado por outros?*

A questão que você coloca é muito rica, de modo que, para respondê-la, precisarei considerar várias facetas. Aquela que talvez seja mais óbvia é que não estamos falando de um personagem simples, mas de alguém extremamente complexo. Machado está no auge da glória, é o presidente da Academia Brasileira de Letras e um altíssimo funcionário público. Pessoas próximas, como o Barão do Rio Branco e Joaquim Nabuco, o consideram a figura maior da cultura brasileira e começam a colocá-lo na linha de frente.

Pedem, por exemplo, que vá à Praça XV receber o importante político Paul Doumer – que um quarto de século depois se tornaria presidente da França –, em sua chegada ao Brasil. O navio deveria atracar às dez horas da manhã, mas atrasa cinco horas. Machado, já velho e doente, sofre aquilo que em medicina se chama de “crise comicial”: tem um acesso e cai no chão. Todas as autoridades estão presentes: o prefeito da cidade, o presidente da República, Joaquim Nabuco, Rio Branco... Não esqueçam que tudo isso é preparativo para 1908, quando acontece, no Rio de Janeiro, a exposição internacional que comemora a abertura dos portos. Não se trata de uma cena simplesmente de alguém que tem um acesso na rua.

É preciso levar em conta também o contexto. Todo o Rio de Janeiro colonial é derrubado, para se construir a Avenida Central, com seus edifícios *art nouveau*. Não estou criticando o *art nouveau*, mas o fato de que o Rio de Janeiro pareceria muito mais Paris e deixaria de imitar Roma, cujo modelo prefiro, porque tem várias civilizações conjuntamente. Aliás, no Rio de Janeiro, qualquer coisa que você procure já foi derrubada, inclusive o *art nouveau*. Esse problema tem que ser apresentado, até para Machado poder dizer: “Morro exilado na cidade onde nasci”, que é de uma beleza fantástica. A cidade em que ele nasceu já não é mais a mesma. A cidade de 1839 não existe

mais. Existe essa cidade meio cópia de Buenos Aires, de Washington – depois de Belo Horizonte já ter feito melhor –, mas que é a cidade que tenho que colocar no livro.

Outra faceta é a quebra de um lugar-comum segundo o qual pessoas inteligentes só têm amigos inteligentes. Às vezes, pessoas inteligentes têm amigos nada inteligentes. Podem ser pessoas de boa alma, como é o caso de Mário de Alencar, que todos os dias encontra Machado às cinco da tarde. Como Mário mora em Botafogo e Machado, no Cosme Velho, tomam o bonde juntos. Mário é um grande amigo e, ao mesmo tempo, tem em Machado seu pai espiritual.

Como deixar de lado Mário de Alencar para tratar só de Joaquim Nabuco? É impossível. Agora, o drama das pessoas que não correspondem a seu nível social e econômico é que costumam derrapar no meio do caminho. Mário de Alencar derrapa no meio do caminho por querer entrar para a Academia Brasileira de Letras. Consegue ganhar de Domingos Olímpio, autor de *Luzia-Homem*, mas é um escândalo: todos os jornais acabam com Machado de Assis, com Mário de Alencar e com a academia, dizendo que a Academia Brasileira de Letras é uma porcaria.

Em uma de suas cartas a Mário, Machado menciona a epilepsia de Flaubert. Ora, no Brasil a bibliografia sobre escrita e epilepsia é zero. Existem duas ou três coisas, mas sem interesse algum. Já na França a bibliografia sobre a epilepsia de Flaubert é bem vasta. Por exemplo: em seus *Souvenirs littéraires* (1882-1883), Maxime du Camp, que foi colega de Flaubert na Faculdade de Direito, descreve as crises de Flaubert quando jovem. O próprio Sartre dedica o terceiro volume da biografia de Flaubert à doença: são setecentas páginas! Tive acesso a essa bibliografia, pois sou formado em literatura francesa.

Fui me valendo disso tudo para criar um personagem verossímil, porque, quando você tenta trabalhar um tabu, é difícil. Falar sobre a homossexualidade de Mário de Andrade, por exemplo, é difícil, porque é um tabu. Pode ser um tema, mas não é fácil de ser tratado, porque há falta de material. Me vali do próprio Sartre, inclusive de uma passagem em que ele diz que muitas vezes temos que trabalhar com hipóteses e que elas nos ajudam a escrever.

A esse propósito, lembro o jogo bonito, que podemos fazer nas línguas latinas, com “romance verdadeiro” e “verdadeiro romance”. Minha proposta foi fazer um verdadeiro romance. Nesse sentido, *Machado* se aproxima literariamente de uma novela que julgo uma obra-prima, que é *A morte de Ivan Ilitch*, de Tolstói, onde, no entanto, o personagem é muito menos complexo. Aproxima-se também de *De cócoras*, de 1999 – de onde tiro a ideia do romance da sobrevivência –, cujo protagonista é um alto funcionário do Ministério da Viação e Obras Públicas. Portanto, vou elaborando essas coisas à medida que desenvolvo a forma da narrativa.

Em liberdade é um diário íntimo falso, de modo que o narrador é zero e, inclusive, imita o estilo de Graciliano Ramos. Agora, em *Machado*, o narrador é importantíssimo e chega a dialogar com o protagonista por uma coincidência muito grande: nasce no dia 29 de setembro, que, como sabemos, é a data de falecimento de Machado. Acho que o acaso trama essas coisas com muita habilidade.

Georgina Martins – *Gostei muito de ver você citar Bom-crioulo, que é um livro revolucionário para a época e aborda um assunto que a crítica relutou em enfrentar: a questão do menino de quinze anos que é amante do outro. Hoje, que estamos discutindo a questão da homossexualidade na ficção e na poesia, é bom pensar que o tema já se faz presente na lite-*

ratura há muito tempo. Também me agradou bastante o que você falou a respeito da crítica, pois, ainda em meus tempos de graduação, perguntar sobre a vida do autor era um sacrilégio. A meu ver, combinar vida e obra é uma maneira muito mais humana e interessante de formar o leitor do que se limitar, com distância e frieza, ao texto. Minha dúvida é a seguinte: a análise que você desenvolve só é possível quando se lê o texto literário como ficcionista?

Sua colocação é perfeita, mas também complicada, porque de um lado há uma contribuição enorme dos formalistas russos – os primeiros a insistir na leitura textual –, com o célebre conceito sobre o que torna um texto literário, artístico. Ora, essa pergunta é importantíssima e não quero jogá-la para escanteio, porque não quero ler porcaria, tampouco escrever sobre porcaria. Quero escrever sobre um texto em que houve esforço artístico. Podemos discutir se o resultado é bom ou ruim, mas primeiramente tem que haver esse esforço.

Por outro lado, o fato de você ser romancista não é suficiente. Você pode ser um bom romancista, como José Lins do Rego era – um romancista de “bota de sete léguas”, como dizia Graciliano Ramos –, e não ser um bom crítico literário. Acredito que o componente crítico deve existir nesse romancista, de tal forma que o gênero deixa de ser apenas ficcional e começa a ser híbrido. Eu iria por aí, pela constituição de gêneros híbridos na modernidade. Você precisa ser um romancista que passou por essa experiência didática, do contrário ficará com aquilo que é menos relevante na obra de Machado, por exemplo, e escreverá um tratado sobre a epilepsia. Nesse caso, a literatura ficaria de lado.

Isso que estou chamando de tabu é mais que tabu: é preconceito, também visto em *Bom-crioulo*. Em Machado, a palavra “epilepsia”

sequer aparece. Quem enfrentou o problema de maneira fantástica foi Manuel Bandeira. Pense no poema “Pneumotórax”, em que o próprio tuberculoso se permite falar sobre a doença. Bandeira aborda a própria doença em total liberdade e com um final maravilhoso: “A única coisa a fazer é tocar um tango argentino”. Por que a gente não aprende com Bandeira? O tabu não o impediu de fazer esses jogos. A partir de todas essas coisas, você começa a ter um texto mais potente, mais rico de caracterização. Isso acontece justamente quando vê uma pessoa ser levada para uma coisa e, mesmo assim, faz outra. É o caso de Machado, que perde a esposa, Carolina, com quem vivia de uma maneira muito próxima, então está numa solidão absurda no Cosme Velho e esconde que está muito doente, por um tabu sobre sua doença. Aqui, precisei entrar em detalhes verdadeiros, como o fato de ele tomar brometo de potássio, uma espécie de calmante para as crises que acaba com o estômago e com o intestino. Nesse momento, ele tem crises horrosas e, mesmo quando parece que não dá mais para escrever, escreve um de seus melhores romances. Fiquei até satisfeito quando descobri que o famoso crítico Hans Ulrich Gumbrecht tem um texto sobre *Memorial de Aires* em que salienta o enorme valor desse romance. Os críticos brasileiros nunca fizeram isso, pois sempre o viram como um romance da velhice, quando o autor já não conseguiria trabalhar bem.

Lúcia Miguel Pereira chamou a atenção para o valor do livro, mas não entendeu direito o fato de o nome da personagem feminina não ficar bem definido e oscilar. Há o nome da personagem e, em cima, vão aparecendo outros nomes. Lúcia disse que talvez Machado estivesse muito velho ou não lembrasse direito. Mas não é nada disso. Lendo os manuscritos, descobri que é um nome feminino que desaparece completamente e lembra vagamente o nome de Carolina. Em cima,

vem o nome de Carmo, esposa de Aguiar. Embaixo, o nome da jovem viúva que chega de Portugal e faz com que todos se apaixonem por ela. É um problema de indefinição, na cabeça de Machado, sobre quem é a personagem.

Na verdade, Machado faz isso o tempo todo. Em *Ressurreição*, por exemplo, o nome do homem é Félix, que seria “feliz”. No entanto, é o homem mais infeliz do mundo, porque se apaixona por uma viúva que, como foi capaz de amar outro homem, talvez não consiga amá-lo. Será que ela vai continuar com o fantasma do marido? Em minha leitura de *Memorial de Aires*, Machado quer apreender quem é Carolina, que conheceu quando estava escrevendo *Ressurreição*. Não sabe se é a jovem viúva que chegou de Portugal ou a senhora que lhe foi fiel.

Esses são os jogos que vou lançando e mostrando. É como pensarmos, por exemplo, em como Capitu já está presente, de maneira muito incipiente, nos primeiros romances de Machado, que, como sabemos, não é aquele escritor que começa com obras-primas. É um operário, vai construindo pouco a pouco sua obra. Prova disso é o fato de seus quatro primeiros romances não serem maravilhosos, mas se mostrarem riquíssimos caso você atente para certas sutilezas, como o fato de Félix estar predestinado à infelicidade. Foi se apaixonar por uma viúva. Não tem jeito. É um drama. Se vocês repararem, *Dom Casmurro* também é basicamente isso. Já que não sei se Capitu me trai ou não, invento. O fantasma é necessário e pode ser corpóreo ou existir apenas na cabeça da gente. Conhecemos bem isso na vida real. Devido a essa insegurança básica, Machado ainda não sabe muito bem quem é quem na narrativa, mas *Memorial de Aires* é um romance lindíssimo. À beira da morte, ele escreve um diário de 1888 e 1889 em que pega os dois momentos principais da história do Brasil no

século XIX. Além disso, começa no Cemitério São João Batista, onde está enterrada a esposa. No ano de sua morte – e isso é estranhíssimo –, Machado manda queimar toda a correspondência, que Carolina guardava em um móvel. Isso está na biografia de Lúcia Miguel Pereira. Machado não queria deixar traço do amor, das dificuldades do amor. Não foi fácil Carolina vir para o Brasil e casar com um negro, num momento em que o país ainda era escravocrata.

Meu livro é enriquecido por uma leitura muito cuidadosa não só da obra de Machado, mas também dos manuscritos e da correspondência. Para fazê-lo, recorri a uma grande quantidade de documentação. Para ir atrás disso tudo, é preciso ser escritor e também bastante paranoico. Temos o indivíduo, personagem real ou imaginário, e precisamos ir atrás dele, levantar documentos e ideias que o transformem em personagem capaz de interessar às pessoas. Chamo isso de estofar. Estofamos o personagem como fazemos com um sofá. Repito: não é fácil. Em relação àquilo de que não tive documentação detalhada, trabalhei com hipóteses, o que torna o texto menos biografia e mais romance.

Dau Bastos – *Você costuma lançar conceitos tão fortes que meio mundo os adota. Ao ouvi-lo falar sobre o romance da sobrevivência, imaginei a crítica literária usando a noção para se assegurar de que entende os textos enquadráveis nessa chave que, a partir de agora, possivelmente se ampliará bastante, já que muitos escritores vão fazer como você.*

Espero que não. Haverá sempre leitores para uma visão otimista da terceira idade, mas meu romance da sobrevivência é pessimista. Não vou sair dançando à noitinha e dizendo que este é o melhor período de minha vida. O melhor período de minha vida está em *Stella*

Manhattan (1985), ambientado no tempo em que eu tinha trinta anos. Só acredita que a terceira idade é a primeira juventude quem passou a vida em brancas nuvens. A pessoa tem o direito de passar a vida assim, mas me interessam as pessoas que não passaram a vida em brancas nuvens. Tudo o que escrevo é sobre o corpo, e o corpo de uma pessoa com oitenta anos, que é o meu caso, obviamente não é mais aquele dos trinta anos. Não vou entrar em detalhes (risos). Basta pensar que o romance *Mil rosas roubadas* (2014) começa com uma cena violentíssima no hospital, com o melhor amigo do narrador sendo furado de um lado e de outro, para que sobreviva. Ao mesmo tempo, não é um livro sobre a morte e, na verdade, tem uma vitalidade muito grande. É um elogio à vida, ao amor e à amizade, que têm uma certa durabilidade, e é essa durabilidade que nos sustenta. Acho, portanto, que a literatura é para isso. Isso é fascinante no romance da sobrevivência.

Quanto ao romance *De cócoras*, narra os últimos dois dias de um funcionário público que já nem consegue comer ou mastigar direito. Modéstia à parte, o final é muito bonito: ele não quer morrer e um anjo muito bondoso aparece e diz: “Continue a viver, este é um momento passageiro”, no entanto ele sofre cada vez mais. Em seguida, aparece um anjo impiedoso que não pensa duas vezes: tira a espada e o mata. O livro fica entre a piedade e a impiedade, das quais vivemos.

Não é à toa que, quando entro no metrô, me oferecem o lugar. Sentem piedade. Acho que o romance da sobrevivência é isso: você aprender que não é para desfazer das pessoas, tampouco torná-las isso ou aquilo, mas deixar que se sintam melhores. Apesar de não compactuar com a piedade, acho que, dependendo da ocasião, ela é um sentimento bonito. Prefiro a piedade de quem me oferece o

lugar no transporte público à impiedade de um trombadinha que passa por mim e me rouba. Estou discutindo o que você levantou: a possibilidade do romance da sobrevivência, que inevitavelmente vai atingir todos vocês. Preparem-se.

Alcmeno – *A lembrança de um fato na biografia do próprio Machado talvez ajude. Já nas últimas, ele diz a uma pessoa conhecida: “Sinto saudade da vida”. Quer dizer, não quer morrer, ainda que tenha consciência de que está prestes a partir.*

Sim. Como sabemos, a perda de Carolina é terrível. Não há nenhuma dúvida de que *Memorial de Aires* é sobre a perda de Carolina.

Alcmeno – *Ela dizia que preferiria que ele morresse antes, porque sabia que ele não aguentaria...*

Ela era a única pessoa que sabia como ele era frágil. Veja que a primeira caracterização de Dona Carmo é de um pedreiro, porque ela soube juntar as pedrinhas que compunham o temperamento do marido e fazer uma construção. Isso é impressionante. Sem Carolina, Machado não teria sido ele mesmo. Tampouco Aguiar, que era um homem muito fraco, como Machado talvez se julgasse. Em todo caso, aí já entraríamos em hipóteses, que devem ser elaboradas com certo respaldo. Não é também para entrar no delírio. É, sobretudo, buscar compreender a forma romanesca de Machado.

Tomemos o interessantíssimo personagem Nóbrega, de *Esaú e Jacó*. Natividade, mãe dos gêmeos Esaú e Jacó, sobe o Morro de Santo Antônio para consultar uma cartomante e tentar entender os dois, que estão brigando em sua barriga. Quer saber se os dois serão ami-

gos, se vencerão na vida. Obviamente a cartomante diz que serão maravilhosos, que serão amigos. Então Natividade desce o morro felicíssima e, ao ver um indivíduo com a bacia das almas – com a qual se coletavam esmolas para a igreja –, coloca uma nota de dois mil réis. Esse indivíduo é o Nóbrega, que, ao ver a cédula, fica enlouquecido, embolsa os dois mil réis e desaparece do romance.

No capítulo setenta, chega ao Rio de Janeiro um grande capitalista, que ninguém conhece. Quem é? Nóbrega. Quer dizer, não vemos a maneira como o safado fez fortuna, afinal isso foi apenas o começo, já que houve todos aqueles outros problemas da época, como o encilhamento, a corrupção em imóveis na Avenida Central, a destruição de prédios antigos e a construção de novos edifícios, em processo absurdo que possibilitou que muitas famílias enriquecessem. Nóbrega reaparece já como grande “capitalista” – Machado usa esta palavra – e teme que o reconheçam. É tão petulante que se torna o terceiro candidato à mão de Flora. Vejam a ironia de Machado: Nóbrega se iguala aos dois gêmeos, que querem casar com a moça mais linda, só que já são inimigos. Quer dizer, a história inteira já se desenrolou, só que, de repente, Nóbrega reaparece milionário e, ao final, despreza Flora, porque ela não o compreende.

Ao mesmo tempo, o final do livro tem uma passagem muito bonita, em que Nóbrega vai ao centro da cidade uma, duas, três, quatro vezes, para ver se as pessoas o reconhecem. Vai à mesma esquina e fica olhando, à espera de que alguém o reconheça, mas ninguém o reconhece. Aproxima-se da igreja, pensando se o padre o reconheceria, mas tampouco o padre o reconhece. Nóbrega fica tão desesperado com o fato de que ninguém o reconhece – pois quer mostrar que venceu na vida – que começa a dialogar com as pedras. O silêncio o incomoda profundamente, pois ele queria que

todo mundo soubesse que ele saiu dali, mas é um milionário, um capitalista.

Há uma construção de morte e vida, de insuficiência de vida, de excesso de morte e de ressurreição na própria elaboração da narrativa, que, como todos sabemos, não é retilínea, linear. Aí está a grande dificuldade de ler Machado no final do século XIX: ele não tem absolutamente nada a ver com o modelo definido por Flaubert em *Madame Bovary*. Isso é, de certa maneira, a beleza da forma machadiana, porque há um jogo de morte e vida, como se ele usasse um sismógrafo para organizar a trama, o ir e vir, o descontínuo, a fragmentação. Isso adviria dessa coisa muito forte que ele sente na própria vida. Quer dizer, o acesso ou a crise comicial equivale a uma perda de vida. Você perde a vida e, de repente, ressuscita.

RESENHAS

ANÁLISES DE LIVROS
DE FICÇÃO E POESIA

Estreia auspiciosa

A mulher do fuzileiro, de Álvaro Marins

André Gardel*

Cortázar, em seu arquifamoso texto “Alguns aspectos do conto”, contido no livro *Valise de cronópio*, buscando uma “aproximação apreciadora a esse gênero de tão difícil definição”, estabelece analogias – próprias do paradigma dos críticos inventivos, no qual se insere – tão poéticas quanto precisas: o conto é um “caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário”; ou “o romance e o conto se deixam comparar analogicamente com o cinema e a fotografia, na medida em que um filme é em princípio uma ‘ordem aberta’, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia”; ou, ainda, pela boca de um escritor argentino “muito amigo do boxe”, sublinha que no “combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto ganha por nocaute”.

É justamente perseguindo a impalpabilidade exata e contundente de um “texto apaixonante” que novas similitudes se entremostam no texto de Cortázar, a partir de noções-imagens como tema, intensidade, tensão: “o tema do qual sairá um bom conto é sempre excepcional”, “pode tratar-se de uma história perfeitamente trivial

* Professor adjunto de Estética e Teoria do Teatro na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

e cotidiana”, desde que resida “numa qualidade parecida à do ímã”, pois “tanto a intensidade da ação como a tensão interna da narrativa são o produto do que antes chamei o ofício de escritor”. *A mulher do fuzileiro e outras quase histórias*, livro de estreia de Álvaro Marins no universo da ficção, mais especificamente na galáxia do conto, transita, em seus momentos de pico, pelas sendas teóricas abertas pelo escritor argentino, a fim de que o “bom conto” andarilho possa passar.

Os dez contos que configuram o livro apresentam um esforço estilístico-estrutural na direção de construção de uma voz, de um ambiente, de um local de fala. Esforço recompensado pelas características apresentadas na maioria dos contos, exceção feita ao último, “O macaco”, que enverada pelo tom fabular e pela tipologia popular. Pois a dicção do livro, no geral, é realista, atravessada aqui e acolá por um humor de matiz machadiano, com invasões de fronteiras de gêneros como a crônica e a memorialística. O local de fala dos narradores é a cidade do Rio de Janeiro, assim como seus personagens, na grande maioria, tipos cariocas classe-média (num gradiente entre a baixa, a média e a alta) da Zona Sul; contudo, sempre tensionados pelos desvãos de nossa “cidade partida”.

No conto-crônica “Cabo Frio”, em que há um deslocamento espacial para outra cidade, se dá, curiosa e simultaneamente, uma perda de mão do autor de seu leme construtivo: toda a potência do escritor que domina seu “ofício”, a partir da arte de deslizar pela superfície, intencionalmente com poucos mergulhos psicológicos ou filosófico-existenciais, mas com *timing* na andadura sem tropeços e desvios gratuitos – contos-vídeo, contos-correnteza –, que nos levam e envolvem no prazer da leitura, se desfaz numa narrativa dialógica longa e inverossímil, disforme, salpicada de comentários sócio-históricos despregados do núcleo da ação. Outro conto em que

há um deslocamento cultural tempo-espacial é “Chraznów”, narrativa memorialística de um judeu polonês que revisita sua cidade natal, após anos de vida no Rio de Janeiro, fugido do holocausto nazista. Apesar do tom mais sóbrio-melancólico da voz narrativa, menos tipicamente local-regional, o Rio de Janeiro de “toda gente”, como Bandeira batiza a cidade em suas crônicas, surge solar no final, com a estabilização alegre do judeu, nos dias de hoje, com a família, em uma Ipanema miticamente carioca.

Memorialística que visita também “Nina (uma página recolhida do inédito diário de Eumir Ribeiro)”, conto mais construtivamente ousado do livro – e, junto com “Lição de geografia”, que possui mais “intensidade” e “tensão”, para usar a terminologia de Cortázar –, em seus lances de dados borgianos, entretecendo o factual e o fictício, o documental e o imaginário, pessoas e personagens, realidade e metaficcionalidade, autenticidade e jogo palimpséstico. E que traz à tona outro aspecto recorrente em *A mulher do fuzileiro e outras quase histórias*, que é tanto a vida e atitudes de personagens secundários na confecção benjaminiana das ruínas da história oficial (no caso, a violência da ditadura no Brasil contra qualquer forma de oposição e clandestinidade), quanto o ar de *aurea mediocritas* de muitos personagens e narradores, de fundo moral pequeno-burguês, uma galeria de pequenos funcionários privados ou públicos, emergentes decaídos, arrivistas sociais, com vidas enfadonhas ou desimportantes, em processo de desmanche e reconstrução de rumos, mas inapelavelmente à margem do poder e da elite intelectual e política.

Talvez o conto melhor acabado, em seus propósitos de linguagem e arquitetura, seja “Lição de geografia”, uma homenagem cósmica à cidade do Rio de Janeiro (algo que não se realiza a contento, em contraposição, no conto “Paula Matos”, em que uma rua

é a personagem principal, a partir da qual tipos e bairros emergem e dramatizam) por meio de seus personagens dominados pela paixão vital e pela busca da felicidade, de descrições poéticas do mar e da natureza, da sacralização relaxada da força telúrica da mulher carioca. Os vários tons e usos de procedimentos criativos de linguagem se desdobram acompanhando o andamento da ação: início sentencioso-reflexivo à Machado, assim como leve ironia, em relação direta com o leitor e cumplicidade com seus personagens; didatismo (trata-se de uma “Lição”) e poeticidade no desbordar analítico e sedutor dos duplos homem-mulher, cidade-mar, corpo-espírito, silêncio do amor-ruídos da vida; listagem de signos materiais do afeto no momento em que os corpos dos amantes se tocam. Assim como nos contos “Luizinha” e “A mulher do fuzileiro”, a mulher-natureza carioca, metáfora da própria cidade cravada entre o mar e a montanha, que leva os homens a desvarios e ações impulsionadas por forças nada próximas do que se convencionou chamar de gesto racional, surge na figura rodriguiana de Virgínia, jovem passional romântica que leva Paulo, professor de Geografia de meia-idade, a trair a esposa e o casamento clássico bem equilibrado e naturalmente construído para durar a eternidade de uma vida. Enfim, um “bom conto”, produto de uma expertise própria de quem maneja o “ofício de escritor”.

Ao término da aventura de leitura do livro, ficamos com a sensação de que, apesar da irregularidade expressiva e formal do leque de contos selecionados, indo do muito bem acabado ao que precisa ser repensado numa próxima edição, uma lufada de vento, emanada do mar desse leque literário, junto com a sombra silenciosa de uma amendoeira carioca, nos proporciona o prazer de perceber a força de uma voz que se anuncia e aos poucos vai se impor, pela qualidade mesma de sua tessitura de linguagem, nas letras brasileiras.

Uma leitura obrigatória e necessária

Rio-Paris-Rio, de Luciana Hidalgo

Caio Meira*

Quando iniciou a redação de *Rio-Paris-Rio* (2016), seu segundo romance, Luciana Hidalgo por certo não imaginava o quanto a ambiência ficcional escolhida por ela para narrar uma história de amor entre dois brasileiros exilados em Paris, durante o período que ficou conhecido como os anos de chumbo, teria um alcance quase premonitório. Ninguém poderia anteciper, desde 1985, a reconquista do voto direto, o estabelecimento de Comissões da Verdade nacionais e regionais para investigação, reparo e punição dos crimes cometidos pela ditadura militar, e a diminuição significativa da miséria ocorrida nos últimos dez anos, que hoje, em 2017, estaríamos mais uma vez vivendo uma instabilidade institucional e política dessa magnitude, e que o país sofreria mais um golpe de Estado a fim de conduzir ao poder um grupo que se encarrega de suprimir todas as conquistas sociais alcançadas nas últimas décadas. Sobretudo, era inimaginável supor, a partir das manifestações de 2013, que parte significativa da população brasileira viria desejar o retorno dos militares ao poder e a consequente e progressiva reinstauração das práticas fascistas das quais parecíamos tão afastados. O que escapa aos analistas políticos, porém, acaba por ser captado pelas antenas dos artistas.

* Doutor em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Cabe notar que Luciana Hidalgo é também jornalista. Escritores que fazem essa travessia – entre o jornalismo e a literatura – são invariavelmente remetidos à questão muitas vezes entendida como uma aporia entre duas atividades: a do jornalista desejavelmente fiel à sua deontologia e aquele que dá as costas aos fatos e pode enfim cuidar apenas de inventar seu próprio mundo. Entre uma suposta transparência da neutralidade jornalística e a espessura imaginária da ficção, o equívoco primeiro e fatal é pensar essa relação muito rica e complexa como uma separação de fato, pois há, como sabemos, tanto uma produção contínua de subjetividade em toda a mídia dita informativa quanto a própria ideia de ficção como ausência da realidade já está há muito estilhaçada tanto por um lado (jornalismo literário, gonzo jornalismo etc.) quanto pelo outro, como por último veio provar a autoficção. Nesse caminho indistinto entre um fato e sua narrativa jornalística-literária, basta pensar, entre nós, em João do Rio, em Nelson Rodrigues, ou no próprio Lima Barreto, tema do doutorado de Luciana Hidalgo e figura inspiradora, posteriormente, de seu primeiro romance, *O passeador* (2011).

Em *Rio-Paris-Rio*, a história de amor de Maria e Arthur é, como afirma numa entrevista a própria autora, “pura ficção”. Seguindo o método já presente em *O passeador*, Luciana Hidalgo se dedica à reconstrução detalhada de uma época, de uma sociedade e sua cultura. Assim, essa pura ficção passa a ter um poderoso efeito de realidade em função da recriação minuciosa e acurada não apenas do cenário geográfico pelo qual transitam os personagens, mas também da ambiência intelectual e motivacional dos anos 1960-70, em especial a partir do ponto focal do livro, os eventos que orbitam em torno de Maio de 68. Maria, apesar de considerar “fora de moda” o existencialismo, é uma figura mergulhada na solidão e no abandono,

desgostosa de seu passado por ser neta de um general linha-dura, inconformada com seu presente de estudante de filosofia cartesiana num mundo em convulsão e impotente quanto a seu futuro por não conseguir aderir a nenhum lugar, discurso ou afeto. Quem vem em primeiro lugar curá-la de seu mal-estar permanente é um poema que alguém joga por debaixo de sua porta e que ela lê, enlevada, num ponto neurótica e simetricamente determinado de seu quarto. Nesse ponto, um X que se pretende equidistante em perfeição das arestas de seu quarto, ela se protege de seu *malaise* escutando *ad nauseam* “Alegria, alegria”, de Caetano Veloso. Mas um arranhão no disco faz com que a música se interrompa num “não” infinito. Por isso o “sim”, a alegria que ela tanto busca, terá de vir de outra parte. Esse outro, Arthur, que entra em sua vida como o poema, por baixo da porta, não será infernal, como vaticina a famosa sentença de Sartre. Arthur surge para que ela possa superar as tantas dicotomias que a transtornam: civilização e barbárie, simetria e loucura, razão e intuição, espontaneidade e método etc. Maria, assim como nós, se vê massacrada por essas aporias que a fazem cotidianamente sofrer, seja na Sorbonne, seja entre os amigos parisienses, brasileiros e sul-americanos também exilados em Paris. Arthur, poeta errante e xará do poeta das Ardenas, ele também exilado e estrangeiro como Maria – talvez tão perdido quanto ela –, traz para ela a possibilidade de escutar um “sim” vindo do outro, e desse modo poder deslizar para a alegria, a de Caetano e a sua, da mesma maneira que Maria, por sua vez, pode assumir para Arthur o papel desse outro afirmador. Juntos e separados, eles vivem esse período conturbado, cuja reconstituição primorosa nos ajuda, hoje, a entender a complexidade do momento por que passamos. E nos dá muitas pistas do que é ser brasileiro, nas nossas contradições e paradoxos.

Se a relação entre um autor e seus personagens é de mão dupla, pois quem cria é sempre criado, e se nós leitores nos tornamos ao mesmo tempo autores e personagens da narrativa que estamos lendo, com *Rio-Paris-Rio* Luciana Hidalgo nos devolve a um período de nossa história que acreditávamos ter superado, mas cujas condições voltam a pairar no horizonte. Essa antecipação promovida pela escritora-jornalista nos dá mais poder para decifrar o enigma de um momento crucial na história do país. E por isso, mais do que nunca, por ter cumprido seu papel de obra literária real e ficcional, *Rio-Paris-Rio* se torna leitura obrigatória e necessária.

Paris em São João de Meriti: do *fake* ao absurdo

Leonardo contra Paris, de Márcio-André Haz

Felipe Fernandes Ribeiro*

Leonardo contra Paris (2016), de Márcio-André Haz, beira o surrealismo, indo do *fake* ao absurdo, do Rio Sena a um valão fétido da Baixada Fluminense. Após uma festa de despedida no Leblon, Leonardo Pontevedra segue o roteiro de voo para a França, onde, fruto de sua suposta genialidade intelectual, lecionaria na Sorbonne. No entanto, os capítulos revelam que tudo não passa de uma grande farsa, pois não há convite da prestigiosa universidade, tampouco viagem, mas tão somente “o sobrado na Rua Assia Tanus Bedran”, que lhe servirá de asilo.

O contraste entre a época desfrutada por Pontevedra no Leblon – à custa da rica e famosa namorada – e a realidade de sua pobreza (após o término do relacionamento), marcada pela limitação da herança a uma casa de dois pavimentos no centro de São João de Meriti, se conecta à aura sombria de um sujeito usuário de cocaína e marcadamente machista, mesquinho, mau-caráter. A mentira vai se desenvolvendo virtualmente e tomando proporções inesperadas, até o fantástico se tornar realidade.

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

A capa do livro, de Laurent Chèhére – de um projeto intitulado *Flying Houses* –, apresenta uma construção parisiense antiga e decadente, que aparece suspensa no espaço graças ao uso da fotomontagem e da edição digital. Tal imagem dialoga estreitamente com a narrativa, tendo em vista seu vínculo com o desenrolar da própria existência do protagonista.

Em outras palavras, a técnica usada pelo artista francês se assemelha, e muito, à criação da persona de Pontevedra. Das situações falsas em seu perfil de Facebook a engodos polêmicos, percebe-se que o uso de recursos de edição, a inserção de fotografias aleatórias da internet, a interação com o Google Maps e a publicação de posts persuasivos resultam em fotomontagens representativas de sua vida dupla: famoso e decadente, homem das letras e mero ilusionista, ator-escritor-crítico-letrista e drogado sem um tostão.

O projeto gráfico se encontra com o texto também na similaridade entre o sobrado de São João de Meriti – que tem como pano de fundo uma arquitetura (um pouco) art déco em meio a sujeira, violência e calor insuportável – e a pobreza, a decadência e o caos sugeridos por Chèhére. Nota-se que cada detalhe do livro foi pensado com muita calma, a fim de apresentar uma história sem floreios e talhada pelas assimetrias de um mundo marcado pelas aparências, povoado pelas celebridades momentâneas do universo artístico e literário.

Os embates entre elite e periferia revelam as agudezas e dissonâncias desses distintos cenários. Em vez do Rio Sena, veem-se as margens de um valão; em vez da famosa pianista e melhor partido do Rio de Janeiro, a pobre e ex-atriz pornô Joyce; em vez do encontro com o reitor, o desimportante amigo Simão; em vez das aulas na Sorbonne, as oficinas na biblioteca municipal com semianalfabetos. Leonardo sente na pele todos esses choques.

A frase: “Estar vivo é a forma mais trágica de se estar no mundo” ecoa nas páginas do livro de maneira a sustentar toda a dramaticidade de um personagem dissimulado e cabotino. Os desejos de ser um autor lido e respeitado nas universidades se misturam à dubiedade de um Leonardo ora convidado para lecionar na capital francesa, ora manipulador sem escrúpulos das redes sociais.

Fomentado por um estrelismo barato e pela alienação das redes sociais, surge um ambiente de amigos interesseiros e sorrisos fáceis, integrado por críticos literários, jornalistas, editores e escritores iniciantes. Esboça-se, assim, uma dura crítica ao universo artístico-literário, no qual muitos integrantes tentam conquistar espaço apelando para recursos duvidosos, como contatos levianos, bajulações e troca de favores. Nesse contexto, a qualidade da criação literária pouca importância tem, conforme se deduz da afirmação de que “a obra em si não diz nada sem um nome e uma estrutura política por detrás para dar seu verdadeiro valor”.

As palavras invadem as páginas para ocupar o vazio de uma existência preocupada mais com prestígio, reconhecimento e popularidade do que com literatura. O embuste se desenrola no Facebook, afinal Pontevedra deseja manter intacta sua reputação de convidado especial da Sorbonne, literato promissor e intelectual incontestável, negando a realidade pobre e fracassada de Meriti. Assim, acaba traçando um diálogo duvidoso – ainda que verossímil – entre possíveis mundos: o on-line e o off-line.

A cada nova postagem sobre as novidades de Paris e as aventuras vividas em cafés de jazz e Lautréamont, o público reage fervorosamente, com muitos comentários e elogios. Talvez a melhor criação de Pontevedra seja a geração dos likes dando sentido à ficção e vida a uma figura pública que não pode se permitir fracassar, total-

mente dependente da imagem, do status e das relações de interesse. Na verdade, uma pessoa vazia e presa de tal modo à própria imagem que – assim como Narciso – descortina não somente a insensibilidade de espelhos egóticos, mas também dramas tão humanos quanto os acenos da notoriedade.

No tempo das celebridades instantâneas, das selfies arranjadas, dos talk shows de vitrines do nada, das postagens com fotos de viagens internacionais com a família e da enxurrada de youtubers falastrões, o silêncio, a tristeza e o fracasso são praticamente impossíveis. Afinal, todos precisam ter algo a dizer, devem seguir o fluxo contínuo e exasperador da própria imagem, feita à base de longas e intermináveis aventuras.

Leonardo contra Paris expõe o palco das redes sociais, nas quais os atores fingem nunca ter levado porrada na vida, por serem todos campeões em tudo. A vida desses fingidores é transposta para o texto, assim como as falsas relações de pessoas dispostas a vender a alma em troca de reconhecimento e fotos na coluna social, uma vez que “a verdadeira literatura está no teatro das celebridades”. A submissão do processo às exigências do mercado expõe um modelo editorial ambicioso e desleal, que faz do livro apenas mais um objeto de consumo a ser vendido.

Ao trazer para o livro a linguagem dos posts de Facebook, o autor dá vazão a uma história que poderia ser real. Tanto é assim que as digressões do protagonista, os diálogos com o reitor e as aulas-arte na Sorbonne são corroborados pelo público a ponto de transformar o cenário em pandemônio surreal de compartilhamentos, likes e comentários efusivos.

Do fracasso da carreira como escritor ao glamour das linhas semeadas nas redes sociais – com suas fanpages e algoritmos – há um

universo literário excludente, manipulador e elitizado, que precisa ser destruído pedregulho a pedregulho. Alicerçados em situações que remetem ao cotidiano, mas que vão muito além do corriqueiro, os momentos vivenciados por Pontevedra constituem uma narrativa crua, ambientada em um ninho de vespas incontroláveis, em que vemos jorrar o sangue denso da morte do eu. A esse conteúdo Márcio-André teve a sensibilidade e a ousadia de fazer aderir um estilo rápido e afiado como a navalha de uma barbearia de esquina.

A literatura como um farfalhar de leituras

Rasga-mortalha. Poemas dos outros, de W. B. Lemos

Juliana Bratfisch*

Mesmo que aquela grande ave dos mares de outrora, desenvolta no céu a nos sobrevoar, ou canhestra sobre o convés pela incompatibilidade de suas asas, pareça estar em extinção na natureza, não devemos lamentar excessivamente. É inevitável que mudanças climáticas ocorram, aves migrem com frequência e territórios sejam ocupados por novas espécies. Nesse cenário aparentemente caótico, entretanto, não devemos deixar de notar a modesta sobrevivência de outra espécie: trata-se de uma pequena coruja branca cujo mito diz carregar maus presságios identificados pelo som do farfalhar de suas asas. É sob o signo desta ave que W. B. Lemos intitula seu primeiro livro de poemas, *Rasga-mortalha. Poemas dos outros* (2014). Logo no início, temos a situação delineada:

Suindara escura o sol retorto,
acresce a pena humana, e avia o Dia.
A-que-sabe nada disse em pio.
À noite, é ave-névoa, a branca,
e traz do vento em voo-nave:
é tudo tédio e fome um pouco.

* Doutoranda em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Toda anjo terrível, carnificina
à farta. Não lhe satura o ouvir.
Rapina, noturna, incansável a ver.
Sentencia tal súdito qual rei
à fadiga. Seu siso é justo:
tresvaria a ilusão precária em riso.

Sob o céu, tudo nela tem seu tempo,
momento determinando o evento.
Destinar o devir lhe apraz a vaidade.
Findar o enfado à dor, ao provocar ruína,
é comprazer o afã dos homens à derradeira angústia:
se hoje ela os busca, naquele Dia fugirá deles.

(“Rasga-mortalha”)

Uma escrita-voó que busca a escuta sem “nada dizer em pio”, e que se envaidece ao lidar com as ruínas, apesar da angústia e da urgência que se faz presente neste gesto. Esta é a poética de W. B. Lemos, que prefere o ínfimo, o “nada, / a nada querer”, como um copista, um escrivão que também se faz um leitor obsessivo, ao se apropriar em sua escrita da tradição literária.

Os diálogos são múltiplos, de Machado de Assis, Bukowski, Beckett, a Leminski e Gertrude Stein, e podem ser sentidos na oscilação de tom ao longo do livro, por vezes arcaizante, por vezes escrachado, variando conforme parte da tradição com que dialoga. A inscrição da tradição e a oscilação de tonalidades poderiam ser lidas simplesmente como uma espécie de arrogância. Entretanto, me parece ser a conjugação na primeira pessoa do plural de seu

sobrenome-verbo (Lemos) o que dita as regras de convivência com seu livro e a declinação de seu pseudônimo, *Esperando Leitor*, o dado que demonstra seu desejo de pertencer a uma comunidade: em suma, aquilo que poderia ser lido meramente como um gesto de erudição vazia também se posta como uma generosidade no gesto daquele que faz da escrita uma continuidade da leitura.

Em “Livro das aporrinhações”, Lemos faz referência às genealogias malogradas, às dissimulações assumidas e aos livros inescritos, assim como em “Antipoética” afirma, “ao invés da vulgar e surda loquacidade – / a sempre reeditada algaravia lapidar / do *nada mais a dizer sobre o já dito* –, / apenas um improdutivo (e indigno) silêncio”. Como lembra João Cezar de Castro Rocha no prefácio do livro, há um potencial curto-circuito de direções tomadas nestes versos: a recusa do usual “nada mais a dizer sobre o já dito” e sua opção pelo silêncio não parece ser um gesto “improdutivo (e indigno)”. Ao contrário, parece ser um gesto de generosidade daquele que toma a poesia como um exercício urgente, sem se importar de conviver com rebarbas, contanto que continue, por enquanto, seu voo “animado pelo vento”.

E o vento da tradição é aquilo que conduz sua escrita-voos, através dos diversos jogos propostos, das dissimulações assumidas e, algumas vezes, de inusitadas e interessantes torções na genealogia, como quem força a convivência, numa mesma estante de sua casa, entre autores tão distintos. Em “Gertrude Stein lê Gregório de Mattos” temos, por exemplo, um interessante exercício poético, fruto dessa estranha convivência:

Não sou
o que tenho sido;

o que tenho sido
 não sou.
Não tenho sido
 o que sou;
o que sou
 não tenho sido.

Não te direi
 o que quero te dizer;
o que quero te dizer
 não te direi.
Não quero te dizer
 o que te direi;
o que te direi
 não quero te dizer.

Não te direi
 o que tenho sido;
não tenho sido
 o que te direi.
O que te direi?
 O que tenho sido?

Não quero te dizer
 o que sou;
não sou
 o que quero te dizer.
O que quero te dizer?
 O que sou?

A verborragia expressiva do autor lido se torna gaguejante neste interessante pastiche estilístico escrito por Lemos, à moda da autora norte-americana, no qual ele busca corroer a discursividade, mantendo em evidência apenas a tensão entre os elementos opostos, derivados das inversões construtivas e das colagens verbais nos versos. Ao mesmo tempo que temos aqui conjugados o tom e os procedimentos de Gertrude Stein, com certa lembrança das antíteses de Gregório de Matos, também temos uma leve carga irônica daquele que escreve, direcionada, tanto aos objetos lidos, como a si mesmo, naquilo que se refere ao dizer (escrever a partir da leitura) e às incertezas da identidade (suas múltiplas máscaras).

Há uma permanente reiteração dessa falta de lugar na poesia de Lemos, do poeta “exilado de si”, ao mesmo tempo que há uma afirmação constante do poeta enquanto ser desabrigado, transeunte, que goza “a pena de saber / que isso é muito e nada”. Essa hesitação teatralizada, porém, deve ser lida como parte integrante de seu projeto: há uma confiança no errático que sustenta o livro e a escrita do autor.

Algo da poética de Lemos me faz lembrar a simplicidade de um poema de José Paulo Paes, “Acima de qualquer suspeita”, em que a máxima “a poesia está morta” é desconstruída ironicamente pelas tentativas de primeiro imitar a tradição, seguida da imitação de si mesmo, até que desembocamos na diluição do eu no poema. “O poema é o autor do poeta” e não o contrário, como lembra a epígrafe do mesmo autor, escolhida por Lemos.

Outro ponto que não pode deixar de ser destacado é o diálogo que os poemas estabelecem com as belíssimas aquarelas de Rodrigo Barrales nessa edição. Mais do que ilustrações, os traços do artista acrescentam leituras imagéticas para os poemas, como pode ser visto,

por exemplo, nas aquarelas dispostas nas páginas que espelham os poemas “Escalera” e “Parlatório aos corvos”. No primeiro caso, temos uma escada infinita e vazia, cujas cores são tão irrealis quanto o sonho com Babel descrito no poema. No segundo, a memória das cores escuras e a leveza das plumas do corvo fazem eco no delineamento de uma figura feminina que lembra algo da estátua da liberdade, sem deixar de ter a expressão e os trajes de uma moradora de rua.

A força da proposta de Lemos não é inovadora (e, nesse sentido, acompanha grande parte daquilo que tem sido feito na poesia contemporânea): reside em suas torções e diálogos constantes com a tradição lida, numa necessidade de diálogo com a biblioteca. O que nos prova que a literatura, portanto, pode também se forjar num farfalhar de leituras, num exercício de escrita abertamente feito a partir dos livros, sem que isso denote mau agouro, ou que precisemos cobrir nossas casas com um manto negro, prenunciando sua morte prematura.