

# garrana impossível crível

Edição especial | XIV Simpósio do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Revista discente do  
Programa de Pós-graduação  
em Ciência da Literatura

v.16, n.º 45.1

jul./out. 2018.2

ISSN 1809-2586

 Faculdade de Letras  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

 Programa de pós-graduação em  
Ciência da Literatura  
Universidade Federal do Rio de Janeiro



UNIVERSIDADE FEDERAL  
DO RIO DE JANEIRO

# letra

Revista discente do  
Programa de Pós-graduação  
em Ciência da Literatura

v.16, n.º 45.1

jul./out. 2018.2

ISSN 1809-2586

 Faculdade de Letras  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

 Programa de pós-graduação em  
Ciência da Literatura  
Universidade Federal do Rio de Janeiro



UNIVERSIDADE FEDERAL  
DO RIO DE JANEIRO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Roberto Leher

CENTRO DE LETRAS E ARTES

Flora De Paoli Faria

FACULDADE DE LETRAS

Sônia Cristina Reis

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA LITERATURA

Flavia Trocoli

EDITOR RESPONSÁVEL

Marlon Augusto Barbosa, Doutorando pelo PPGCL, Faculdade de Letras (UFRJ), Brasil

Carolina Fabiano de Carvalho, Mestranda pelo PPGCL - Faculdade de Letras (UFRJ), Brasil

Sergio Alexandre Novo Silva, Mestrando pelo PPGCL - Faculdade de Letras (UFRJ), Brasil

Comissão Editorial

André Luís Mourão de Uzêda, Doutorando pelo PPGCL, Faculdade de Letras (UFRJ), Brasil

Gabriel Caio Correa Borges, Doutorando pelo PPGCL, Faculdade de Letras (UFRJ), Brasil

Gabriella Mikaloski Pinto da Silva, Mestranda pelo PPGCL - Faculdade de Letras (UFRJ), Brasil

Leyliane Gomes da Silva, Doutoranda pelo PPGCL, Faculdade de Letras (UFRJ), Brasil

Luciana Silva Camara da Silva, Doutoranda pelo PPGCL, Faculdade de Letras (UFRJ), Brasil

Luis Eduardo Campagnoli, Mestrando pelo PPGCL, Faculdade de Letras (UFRJ), Brasil

Paula Beatriz Alves Albuquerque, Mestranda do PPGCL - Faculdade de Letras da UFRJ., Brasil

Raquel Reis Rodrigues, Mestranda pelo PPGCL - Faculdade de Letras (UFRJ), Brasil

Rebeca Alexandre Magno, Mestranda pelo PPGCL - Faculdade de Letras (UFRJ), Brasil

Rogério Pires Amorim, Doutorando pelo PPGCL, Faculdade de Letras (UFRJ), Brasil

Tatiane França, Mestranda pelo PPGCL - Faculdade de Letras (UFRJ)

Conselho Consultivo

Cristiane Brito de Oliveira, Doutorado pelo PPGCL, Faculdade de Letras (UFRJ), Brasil

Fabiano Tadeu Grazioli, Doutorando pelo PPGL da Universidade de Passo Fundo/RS, Brasil.

Francisco Camêlo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil

Guido Arosa, Mestre pelo PPGCL, Faculdade de Letras (UFRJ), Brasil

Gustavo Reis da Silva Louro, Doutorando em Português pela (Yale University), Brasil

João Camillo Penna, Professor do PPG em Ciência da Literatura da UFRJ, Brasil

Kaio Fidelis, Mestre em Psicologia (UFMG), Brasil

Luciana Salles, Professora Adjunta de Literatura Portuguesa (UFRJ), Brasil

Pablo Baptista Rodrigues, Mestrando pelo PPGCL, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil

Rafael Delgado Gomes Ottati, Doutorado pelo PPGCL, Faculdade de Letras (UFRJ), Brasil

Rafael Silva Lemos, Mestre em Música (UFRJ) e Artes Visuais (Unesp), Brasil

Raphaella Lira, Professora da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) PACC-UFRJ, Brasil

Renata Estrella, Doutoranda em Ciência da Literatura pela (UFRJ), Brasil

## Equipe de revisores

Beatriz Amaral Henriques, Graduanda em Letras, Faculdade de Letras (UFRJ)

Caio Lafaiete, Graduando em Letras, Faculdade de Letras (UFRJ), Brasil

Caio Mieiro Mendonça, Graduando em Letras, Faculdade de Letras (UFRJ), Brasil

Laryssa Victoriano de Gouvêa, Graduanda em Letras, Faculdade de Letras (UFRJ), Brasil

Lucas Miranda Lopes da Silva, Graduando em Letras: Português/Latim, Faculdade de Letras (UFRJ), Brasil

Maria Clara Pinto, Graduanda em Letras, Faculdade de Letras (UFRJ), Brasil

Raphael Felipe Pereira de Araujo, Graduando em Letras, Faculdade de Letras (UFRJ), Brasil

*Os textos, tanto literários quanto críticos, são como garrafas jogadas ao mar à espera de sua revitalização por um leitor futuro, distante (no tempo e/ou no espaço), desconhecido. Essa imagem pode ser encontrada em vários poetas, em Adorno e muitos outros pensadores. (...) o texto é realmente uma garrafa lançada a esse mar, que pode ou não ser aberta pelo leitor e mostrar ou não seu "gênio", ou seja, seus vícios e poderes. Mas toda essa distância entre escritor e leitor, constitutiva do ato de leitura e escrita, acredito que deva ser diminuída com as novas formas de integração entre seus praticantes. Daí a idéia de uma revista virtual universitária a ser um lugar privilegiado para essa possibilidade, já que a universidade é talvez a única instituição ainda aberta para criar relações consistentes entre literatura e pensamento, e a internet, o meio mais fácil e mais instigante devido a sua novidade e potencialidades a explorar.*

**começo, recomeço, remeço, arremesso** A *Garrafa*, a primeira revista virtual discente do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), teve o seu primeiro número publicado em dezembro de 2003. O objetivo dessa revista, segundo Eduardo Guerreiro Losso (na época, aluno e, hoje, professor de Teoria Literária), o responsável pela sua criação, era divulgar as atividades promovidas pelos cursos da pós-graduação e, principalmente, oferecer um espaço de publicação e visibilidade para o trabalho dos alunos. Esse projeto de revista só podia ser construído com a ajuda de muitas pessoas. Na época, o professor João Camillo Penna acolheu a iniciativa dos alunos e teve um papel fundamental na criação e sustentação dessa ideia. Hoje, em 2018, quinze anos após a publicação da primeira edição, temos a enorme felicidade de dizer que ainda somos acolhidos pelo Programa de Pós-Graduação e pelo Departamento de Ciência da Literatura. Esta edição não deixa de comemorar os 15 anos da Revista Garrafa. Este número tenta resgatar um dos primeiros objetivos da revista: pôr em cena o trabalho e as pesquisas dos alunos. O Impossível Crível, título do nosso XIV Simpósio do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, foi retirado da passagem 1460a 26 da *Poética*, de Aristóteles, em que ele afirma, em uma das traduções existentes em português, ser preferível o impossível crível ao possível incrível. A partir dessa frase e das possibilidades da *mimesis* que se abrem desde o mesmo texto, o evento teve como proposta pensar articulações dessas questões com a poesia, a literatura, a filosofia, a política, a psicanálise, a história e outras áreas do saber.

Gabriella  
Luciana  
Marlon

## SUMÁRIO

A imagem perdida em Proust, p. 1 - 9

Pedro Alegre

Amor imaginado: o desejo, a ética e a política, p. 10 - 19

Ana Carolina Martins

Múltiplas escolhas na literatura: *narrativa enviesada* em Alejandro Zambra, p.20 - 30

Raianny de Andrade Amaral

Modernidade e Técnica em "O Aleph" de Jorge Luis Borges, p.31 - 41

Nicolas Lima Peixoto

Eduardo Lalo: fotografia, literatura e espaço público, p. 42 - 52

Cristina Gutiérrez Leal

A genealogia materna e o corpo grávido, p. 53 - 61

Paola Ramos Ladeira

Nuno Ramos e o fazer artístico: relações de proximidade e exclusão, p. 62 - 71

Luciana Silva Camara da Silva

A transposição poética. Uma passagem da impotência para o impossível crível, p. 72 - 80

Leonardo A. Alves de Lima

A estética possível: sobre o rancor e o isolamento em João Antônio, p. 81 - 107

Beatriz Moreira da Gama Malcher

Concepções de realismo na crítica de Machado de Assis a *O primo Basílio* p. 108 -1 23

Lucas de Aguiar Cavalcanti

Pensando as mãos pensas: um estudo sobre o tema das mãos em "A máquina do mundo" de Carlos Drummond de Andrade p. 124 - 136

Fábio Barbosa da Silva

A autobiografia dos indígenas que não escrevem em *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*, *Meu nome é Rigoberta Menchú e assim nasceu minha consciência* e *Bobbi Lee Indian Rebel: Struggles of a Native Canadian Woman* p. 137 - 150

Juliana Salles

Não pode ser, mas é. Uma tentativa de fuga da categorização "fantástico" p. 151 - 163

Ana Luíza Drummond

O lance do amor, do verso, da história p. 164 - 173

Danielle Magalhães

O que escapa à margem: quatro cenas de desmarginação e o esforço humano da forma na tetralogia *A amiga Genial*, de Elena Ferrante p. 174 - 189

Iara Pinheiro

# A IMAGEM PERDIDA EM PROUST

Pedro Alegre (UFRJ/CNPQ)

## RESUMO

Em *À sombra das raparigas em flor*, o narrador proustiano se depara com uma imagem que configura a temporalidade do visível a partir da qual é possível reencontrar – na condição de se manter perdida – a imagem obsessiva de um olhar. O que aparece se mantém impossível – sendo esta sua condição de visibilidade – e permanece como imagem perdida. Nesta passagem, o romance de Proust se nos apresenta às avessas – não como a ressurreição do passado, mas como a difícil modalidade do olhar na qual se vê apenas sua perda. Por ser talvez um modelo de exceção, esse episódio configura, por isso mesmo, a dimensão do olhar proustiano para a imagem que constitui sua obra. Este trabalho faz parte da pesquisa de Doutorado sobre a obra de Marcel Proust a partir da qual o conhecimento sobre as imagens propõe a possibilidade de finalmente lidar com aquilo que *foi* perdido no mesmo instante em que *se vê* perder.

**Palavras-chave:** Marcel Proust; imagem; memória.

## ABSTRACT

In *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, the proustian narrator is confronted with an image that configures the temporality of the visible from which it is possible to rediscover - in the condition of being lost - the obsessive image of a look. What appears remains impossible - this being its condition of visibility - and remains as a lost image. In this passage, Proust's novel turns us upside down - not as the resurrection of the past, but as the difficult mode of the eye in which only its loss is seen. Because it is perhaps a model of exception, this episode configures, for this very reason, the dimension of the proustian look for the image that constitutes his work. This work is part of the Doctorate research on the work of Marcel Proust from which knowledge about the images proposes the possibility of finally dealing with what was lost at the same moment in which it is lost.

**Keywords:** Marcel Proust; image; memory.

Queremos ver o que é visível, mas não queremos ver o que nos olha.

Jacques Derrida

Em *À sombra das raparigas em flor*, o narrador proustiano depara-se com a imagem de três árvores, na estrada de Balbec, quando voltava de um passeio com sua avó e a senhora de Villeparisis. Imagem que o invadiu sorrateiramente – como um bicho – e lhe crispou o espaço – mas também o tempo – como uma felicidade ferida. É comum (e mesmo correto) pensar a obra de Proust, quando ela vem até nós, como a escrita da recordação a partir da qual a *madeleine* é o seu mais reconhecido emblema. Quanto à centralidade de tal episódio exemplar, não há dúvidas. Entretanto, um outro – tão desconcertante, senão sombrio – se nos oferece negativamente como um traço singular segundo o qual a narrativa proustiana faz ver sua imagem às avessas. Tão importante quanto Combray rediviva na xícara de chá são as três árvores da estrada de Balbec “nas quais meu espírito tinha a sensação de que ocultavam alguma coisa que não podia apreender” (PROUST, 2006, p. 352).

A singularidade desse episódio consiste em que, ao olhar para a imagem, mesmo reconhecendo sensações análogas já experimentadas antes, ela barrava sua visão, não lhe concedendo, na memória, o lugar para onde o havia deslocado. Comparada a outras ocasiões, a sensação restou incompleta. Sem saber a origem daquilo que o assaltara, o narrador permanece no paradoxo de uma inquieta familiaridade diante de algo impenetrável mas incompreensivelmente penetrante. Na vasta paisagem da memória, uma imagem rompeu seu tecido, mantendo o sujeito na mais angustiante suspensão. Pois, não bastava perguntar: “onde já as teria visto?” (PROUST, 2006, p. 353). O lugar de onde vinha mantinha-se impossível, não ressurgia – permanecia como uma imagem perdida.

O que se pode entrever, no olhar do narrador diante da imagem, é talvez o modelo de operação presente de outras maneiras na obra. Isto é, as árvores de Balbec incitam a forma do olhar para a qual as imagens ganham sua espessura na *Recherche*. Um modelo de exceção, talvez – mas, para toda a possibilidade do olhar, o mais estimulante acontecimento, pois se trata de lançar olhos para *a coisa perdida* enquanto tal. Por isso, símbolo do passado

remoto, imagem da perda que envolve todo olhar sobre uma imagem desconcertante. Em Balbec, Marcel pôde sentir a ferida exposta da imagem sem ressurreição. Trata-se então de perguntar: *de onde* lançar sobre essa indesejada aparição o olhar? Ou ainda mais radicalmente: *como* olhar algo que, embora visível, está ausente? De que olhar podemos ver a imagem da perda enquanto presença penetrante e ausência impenetrável?

Trata-se de um paradoxo na modalidade do visível. Aquilo que olhamos não pode ser visto, não se reduz ao olhar. A dimensão visível é como que fechada quando a imagem atualiza em si um deslocamento do sujeito em direção ao invisível – ao que não está lá. A imagem lança seu próprio olhar invertido a partir do qual nossos olhos são cegos. Mas isso não significa que não se pode ver uma imagem e, sim, que nosso olhar – para ver – deve garantir o paradoxo. Para isso, é preciso inverter a noção de visão que traz diante de si o objeto presente. É sobre isso que comenta Derrida: “diz-se com frequência que a visão nos reporta ao objeto que está colocado ali diante de nós, mas há também uma experiência sem objeto, uma experiência que de modo algum é transbordada por alguém ou alguma coisa, *quem* ou *quê*, que não se torna objeto – nem aliás sujeito” (DERRIDA, 2012, p. 81). Restaria saber, como propõe Derrida, se a visão de fato lida com a concretude objetual que está diante de nós ou, ao estar diante de nós, ela “lida, precisamente, com a invisibilidade, ou com uma visibilidade que não se opõe na objetividade ou na subjetividade” (DERRIDA, 2012, p. 81).

Ora, se uma das funções vitais do olho é “precisamente a de *ver vir*, isto é, de nos proteger, de nos proteger contra o que vem” (DERRIDA, 2012, p. 67), quando estamos diante de uma imagem cuja eficácia nos coloca em posição de vulnerabilidade – porque nos fere em nossa desproteção – o olhar não se encontra na posição de dominar aquilo que é visto, de conhecer, categorizar segundo o visível, mas, ao contrário, está sujeito a ser dominado, deslocado, ferido pela visão – sem encontrar um objeto referente. O objeto perdido é assim a imagem da cisão do sujeito. O narrador proustiano, diante das três árvores, vê propriamente o vazio constitutivo de seu objeto – vê *o nada* que é. O que nos ensina uma lição sobre o visível, formulada por Derrida: “o que torna visível as coisas visíveis não é visível” (DERRIDA, 2012, p. 82). O que se tornou visível em Balbec “não é o

que se vê, mas, imediatamente, a visibilidade” (DERRIDA, 2012, p. 82). Em outras palavras, a imagem da própria potência da visão. A mesma talvez de que fala Joyce, ao se deparar com o paradoxo do visível, ao dizer: “Fecha os olhos e vê” (JOYCE, 1967, p. 42).

A imagem que avança em nossa direção, nos faz calar – cessa a discursividade – mas também a possibilidade, contida no visível, de tocar o objeto. De olhos fechados, de mão atadas e boca emudecida – passamos, finalmente, a ver. E vemos somente quando nosso objeto se descola e salta sobre nós criando uma perturbação na imagem e uma ferida no sujeito. Algo que “parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar” (BARTHES, 1984, p. 46) – a isso Barthes, ao tratar da fotografia, chama de *punctum*. Elemento que, para ele, seria a poderosa perturbação de uma imagem. Ao contrário do *studium*, que estaria ligado à codificação cultural, ao exame aplicado de interesses diversos (históricos, antropológicos, políticos, sociais) diante de uma imagem, o *punctum* é a ferida, o ponto cego, um detalhe capaz de causar um distúrbio no todo. Um detalhe que punge o espectador, implica-o no olhar e desmonta a imagem por dentro.

Isso que circunscreve uma verdadeira fenomenologia do olhar também aparece em Didi-Huberman, retomando o *punctum* de Barthes, na noção de *trecho* [*pan*]. E não seria sem importância o fato de tal fenomenologia nos surgir como uma “modalidade extrema do olhar, modalidade sonhada, nunca inteiramente ali, algo como um ‘fim do olhar’” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 33). Pois, o *trecho* é aquilo que, nas imagens pictóricas, causa interrupções na ordem discursiva, compromete, dentro da imagem, a imagem mimética geral. Torna, portanto, visível a própria visualidade, como pensou também Derrida. Isso quer dizer que o *trecho* enquanto fragmento puramente visual é o instante em que a pintura se mostra como pintura – rasgando o tecido da representação. “É algo que aparece, se apresenta – mas sem descrever nem representar, sem fazer aparecer o conteúdo do que ele anuncia” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 33).

Para o narrador da *Recherche*, as três árvores de Balbec vieram até ele como um *punctum* ou *trecho* contido numa imagem apenas aparentemente identificável. Sua sensação de perda foi a única com a qual ele pôde se ligar autenticamente à imagem, pois “assim acontece com objetos colocados a distância tal que, embora alonguemos o braço, não

conseguimos mais que acariciar a sua superfície com a ponta dos dedos, sem poder apanhá-los” (PROUST, 2006, p. 352). E apesar de se lançar – ou justamente por isso – ao “trabalho do pensamento debruçado por si mesmo” (PROUST, 2006, p. 353), sentiu separar-se da imagem que, barrando-lhe a visão, permitia que a imagem vivesse em sua pura condição de imagem – sendo esta a imagem das imagens proustianas. Imagem de sua vida. O impacto das árvores foi tanto que “pareciam pedir-me que as levasse comigo”, embora, ao mesmo tempo, percebesse “a impotente pena de um ser amado que perdeu o uso da palavra e vê que não poderá dizer-nos o que quer” (PROUST, 2006, p. 354). O que delimita, pois, esse olhar é a marca de silêncio que ela envolve. Afinal, “o que posso nomear não pode, na realidade, me ferir” (BARTHES, 1984, p. 80), escreve Barthes. Estamos, ao contrário, sob o regime de uma imagem cuja causa material é a ferida que nos atinge o olhar. Assim como *ver* não é apreender o visível (e reconhecer o visível é já dar-lhe o nome que o torna, por isso, reconhecível), a imagem de Balbec “exige apenas *olhar*, olhar algo que está escondido por ser evidente, aí defronte, deslumbrante, mas dificilmente nomeável” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 343). O avanço – olhar – da imagem sobre nós é o traço da desmontagem da palavra – nos faz ver em seu silêncio a eficácia da imagem como linguagem de sonho, tempo e memória, a partir da qual – em sua perda constante – toda escrita deve finalmente refazer seu percurso. Situação originária – talvez – da escrita proustiana.

Desse modo, podemos também *olhar* para o romance de Proust como o monumento de uma obsessão na qual ele constrói minuciosamente suas próprias imagens. Ao ser tocado pela imagem fugidia daquilo que é apenas perda, lança novamente o olhar para a proliferação microscópica de detalhes que traçam, em perífrase, a imagem da perda de seu objeto – aquilo que não se pode nomear. Entretanto, a dimensão de sua narrativa não permite pensar o apreço aos detalhes como minúcia descritiva – é o choque, a ferida causada que impele a criar ele mesmo – como imagem encarnada de sua dor – um caleidoscópio imagético no qual o objeto perdido mobiliza uma disjunção do tempo na memória. Benjamin compreendeu perfeitamente o desmoronamento narrativo em Proust, quando, ao curvar-se para amarrar seus sapatos, despertou em seu corpo a morte de sua avó.

Para o narrador, quando a imagem da perda lhe vem, “o tempo se desagrega, as paredes divisórias em seu interior desabam e, através dos cascalhos dos instantes, ele caminha trotando como num sonho” (BENJAMIN, 1987, p. 248). Não poderia ser isso uma imagem autêntica do texto proustiano? Assim como o corpo que sofre os abalos da imagem – o tempo diante de si e, portanto, a perda – a narrativa “se tornou um caleidoscópio que, a cada passo, lhe apresenta figuras cambiantes da verdade” (BENJAMIN, 1987, p. 248). Os detalhes em Proust são exatamente essas “figuras cambiantes da verdade” que não visam a um objeto referente, mas o devoram – como um trecho de pano carcomido sente sobre si, mais que tudo, aquilo que lhe falta.

Resta, portanto, do objeto perdido seu vestígio como “única sobrevivência [que] é, ao mesmo tempo, soberana e rastro de apagamento” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 194). Aquilo que, diferentemente de edificar a forma de uma representação, marca em cada frase o fantasma de sua dissolução. A imagem das árvores de Balbec olha agora para nós como uma potência do olhar, como o que não se reduz – um *ainda não* – diante do visível. Nela, a espessura do olhar proustiano (sua linguagem) torna-se uma obra da perda na qual “ver é perder” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 34). E, a cada página, sentimos, nas imagens que se proliferam, a forma daquilo que se perde como se perdem, a cada página, as frases nos parágrafos, as palavras nas frases, as frases em seu intervalo lacunar de parêntesis...

Quando, diante da imagem das três árvores na estrada de Balbec, o olhar proustiano pôde tornar visível – não “uma significação obscura, tão difícil de descobrir como um passado remoto” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 354) – mas a própria imagem remota desse passado imemorial. O que nos leva a pensar a respeito do tempo no qual sempre, diante de uma imagem, somos implicados. Assim, a imagem proustiana como trama temporal confia ao nosso olhar a dimensão da memória da qual o objeto perdido se oferece e nos desagrega. Pois,

diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente nunca cessa de se reconfigurar [...]. Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja –, o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16)

Em Proust, a construção da memória se confunde com a construção de uma obsessão cujos vestígios são – a um só tempo – a larga dimensão do passado em detalhes que rasgam sua própria imagem. Para olhá-la, é necessário fechar os olhos – como o narrador diante das árvores misteriosas de Balbec. Afinal, como escreve Barthes, "fechar os olhos é fazer a imagem falar no silêncio" (BARTHES, 1984, p. 84). Que olhar nos deixou a imagem das árvores, quando o carro o levava para longe de seu mistério jamais revelado? Quais "fantasmas do passado" essa "aparição mítica" deixou sobre nosso olhar? E de que nos fala Proust da imagem que lhe deixou com o gosto da morte na boca (gosto oposto ao da *madeleine*)?

De todo objeto – do tempo passado – que nos recusa; de todo olhar que, diante de uma imagem, recebe de volta o vazio; da memória sem conteúdo apreensível; de tudo, em suma, que surge diante de nós cedendo ao olhar o suporte de nossa própria perda; aquilo que poderia ter sido e não foi, pois "o carro me arrastava em direção oposta à única coisa que eu considerava verdadeira, a única coisa que me teria tornado mesmo feliz, o carro que assim se parecia com a minha vida" (PROUST, 2006, p. 354).

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.

DIDI-HUBERMAN. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

\_\_\_\_\_. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.

\_\_\_\_\_. **Diante do tempo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

JOYCE, James. **Ulisses**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

PROUST, Marcel. **À sombra das raparigas em flor**. São Paulo: Globo, 2006.

AMOR IMAGINADO:

O DESEJO, A ÉTICA E A POLÍTICA

Ana Carolina Martins (Doutoranda em Filosofia, UFRJ)

RESUMO

O desejo é uma imagem. É o que afirma Giorgio Agamben em “Desejar”. Em outro texto, também reunido em *Profanações*, o filósofo procurou o ser ou o não ser da imagem (AGAMBEN, 2007). Destes textos, algumas teses: Uma imagem é aquilo que não pode ser comunicado e, tampouco pode se tornar uma propriedade. Todo esforço de comunicar o desejo sem imagem, ou também o inverso disso, é vão. O intervalo entre uma imagem e o seu reconhecimento é o tempo de realização do amor. Com isso, é possível que a experiência do amor consista em um átimo de tempo imensurável e inquantificável. Toda intenção de comunicar o desejo é também uma intenção de comunicar a si mesmo. Se são verdadeiras estas teses, se o amor existe e é impossível, pergunto: Onde a possibilidade de uma paragem do gesto de amor que se realiza no intervalo entre a imagem e o reconhecimento? Onde a possibilidade do amor como paradigma ético e político no tempo em que tudo é imagem e espetáculo? Este intervalo não localizável é o que busco.

**Palavras-chave:** Ética; amor; política; desejo.

## ABSTRACT

Desire is an image. This is what Giorgio Agamben says in "Desiring". In another text, also published in *Profanations*, the philosopher sought the being or non-being of the image (AGAMBEN, 2007). Of these texts, some theses: An image is that which can't be communicated, either can't become a property. Every effort to communicate one's desire to someone without a image, or also the reverse of it, is vain. The interval between an image and its recognition is the time for the realization of love. Thereat, it is possible that the experience of love consists of an immeasurable and unquantifiable time. Any intention to communicate desire is also an intention to communicate to oneself. If these theses are true, if love exists and is impossible, I ask: Where is the possibility of a stop of the gesture of love that takes place in the interval between image and recognition? Where is the possibility of love as an ethical and political paradigm in the time when everything is an image and a spectacle? This non-discoverable range is what I'm looking for.

**Keywords:** ethic; love, politics; desire.

Este texto será de nome, rosto e voz. O primeiro nome é o de Cecília, psicanalista, mais alta que média (ou, talvez, sejam apenas os saltos altos que a fazem mais alta que a média). Cecília não é média, E isto se deve ao seu gosto por saltos. Saltos altos. Ela deseja saltar o desejo. A todos que, de um modo ou de outro, chegam a ela, Cecília lhes dirige sempre a mesma pergunta (como também dirigiu a mim): *Onde está o seu desejo?*

A pergunta de Cecília é também uma resposta. A pergunta responde que é possível, e talvez necessário, determinar o objeto de desejo - e, por suposto, o seu horizonte de expectativa, que é a satisfação. Que o desejo tem uma forma e uma condição objetual é o que a pergunta responde primeiro. Mas, a interrogação guarda em si uma dimensão ainda mais viscosa do que a, nem sempre clara, distinção entre ser sujeito desejante e ser objeto de desejo. Ao trazer a dimensão geográfica do pronome “onde” a interrogação assume uma forma outra. Uma forma que pode, assim, ser expressa: *que lugar tem o seu desejo?*

Deslocar o desejo de um objeto para um lugar é a primeira operação no esforço de desencaixar desejo e posse e, também, sua derivação política: violência e direito. Trato, por ora, mais do desejo que da violência, mais do amor do que do direito. Mas também me dirijo a eles, posto que a operação que ficcionalmente os separa é a mesma que distingue e indetermina o limiar entre política e vida. Pensando desde Agamben, que o fez desde Foucault e de Benjamin<sup>1</sup>. O gesto violento que institui o direito encerra toda potência da violência que não esteja relacionada ao direito. Com o direito, a violência passa a estar sempre relacionada a ele, para o constituir ou para o manter, mas se dirigindo ao direito sempre. Como esta argumentação, Walter Benjamin discriciona a violência e mostra como ela, no direito, não se dirige mais a si, não pode, portanto, uma violência pura como manifestação radical de si mesma, mas pode apenas a violência através da qual o direito existe. Violência pura significa não outra coisa senão, *vida fora do direito* ou, dito de outro modo, *a vida não separada dela mesma*. Uma vida que não pode ser mais apenas uma “mera vida”, um corpo que sangra e morre, mas que é uma pura vida. E assumo aqui a palavra “pura”, própria do vocabulário

---

1 C.f. FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. GuilhonnAlbuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988. BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kampff Lages. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011.

benjaminiano para lembrar que a condição de pureza de algo só pode ser relacional, posto que pura é a vida que não é objeto do direito, que não é meio nem fim do direito, mas ao contrário, que é pura e simplesmente uma vida. (BENJAMIN 2011).

A forma objetual do desejo é a figura da impossibilidade do desejo manter-se enquanto puro desejo. Em sua encarnação, o desejo não realizado é angústia e dor. Gostaria, então, de lançar luz sobre a possibilidade de sustentar o desejo enquanto desejo, não como irrealizável, não como uma simples impossibilidade, mas como realização que não o esgota. Um impossível crível. O destino do desejo, para isso, não pode ser aquele anunciado por Hilda: “[...] *lava. Depois pó. Depois nada*” (HILST, 2004, p. 15). Este é precisamente o desejo condenado ao inferno, o desejo realizado e esgotado, e aqui cito uma passagem de Agamben como outra resposta à pergunta de Cecília:

O messias vem para os nossos desejos. Ele os separa das imagens para realizá-los. Ou, então, para mostrá-los já realizados. O que imaginamos, já o obtivemos. Sobram – irrealizáveis – as imagens do que foi realizado. Com os desejos realizados, ele constrói o inferno. Com as imagens irrealizáveis, o limbo. E com o desejo imaginado, com a pura palavra, a bem-aventurança do paraíso. (AGAMBEN, 2007a, p. 49)

Como podemos, então, saltar o desejo para não condená-lo? O pressuposto do desejo é, para Cecília, a falta. O objeto de desejo é falta porque ele é sempre indeterminado e se esgota a cada vez que se determina. Mais do que falta como aquilo que, no sujeito desejante, não tem presença. Trata-se, portanto, menos duma incompletude (mas, às vezes, sim) e mais do movimento de uma negatividade. O movimento desse desejo vai do nada ao nada. Um tipo de contínuo que destrói e preenche o vazio do desejo, na medida em que o realiza, ao instante mesmo em que funda um novo desejo sobre uma nova falta. Significar o objeto de desejo deve, sob essa ótica, simbolizar o vazio.

O desejo tem, desse modo, um fundamento negativo que cria com o vazio uma relação dialética tal qual o não linguístico se estabelece como pressuposto ao linguístico. Nesta concepção da língua, que Benjamin chama “burguesa”, a linguagem está fadada a fracassar. O nosso fracasso é se interrogar incansavelmente sobre o fora da linguagem, sobre a coisa a

respeito da qual a linguagem fala. A incessante destinação da linguagem à sua função significante é o abismo da tagarelice no qual estamos lançados. Esta “tagarelice” para Benjamin é a instituição e consolidação de uma dimensão puramente instrumental da linguagem como meio para comunicar. A alternativa que o filósofo coloca está no desmascaramento de uma “concepção da linguagem essencialmente falsa” (BENJAMIN, 2011, p. 55). A verdadeira dimensão da linguagem, está para ele, não no ato de comunicar alguma coisa a alguém através da palavra. Contra esta concepção, Benjamin afirma uma outra que “não conhece nem meio, nem objeto, nem destinatário da comunicação”, uma pura língua que comunica *no* nome e não através dele - uma concepção de linguagem como *Medium*, um puro *Meio*. (BENJAMIN, 2011, p. 55). Perguntar onde está o desejo para circunscrevê-lo num objeto, objeto que se refere ao sujeito sob o signo da falta, pode ser tão somente a concepção burguesa do desejo como vontade. Outra experiência, no entanto, é aquela do desejo imaginado, da “pura palavra” conforme afirma Agamben.

Se a pergunta sobre “o onde” é ainda solidária com o conhecer, estaremos fadados a angustiada condição de jamais sermos capazes “de possuir plenamente o objeto do conhecimento”, cito Agamben, “pois todo o problema do conhecimento é um problema de posse, e todo problema de posse é um problema de gozo, ou seja, de linguagem” (AGAMBEN, 2007b, p. 12). Manter com o objeto desejado a mesma relação que mantemos com a coisa a qual a linguagem se destina é intimíssima da tarefa metafísica de ciência do indizível e do inapreensível. No entanto, se com “o onde” nos ocuparmos do desejo, que antes mesmo de se endereçar ao objeto, dá testemunho de sua existência, como o *alef* herdado dos fenícios pelos hebreus, poderemos situar o desejo, e também o poder e o direito, fora, ou melhor, ao lado da dialética negativa.

O *alef* é a origem sem som da linguagem, a entrada de ar nas cordas vocais como possibilidade da voz. O *alef* não significa. Ele dá testemunho de que há voz. Há voz (e há linguagem) antes mesmo de sua articulação, antes ainda que a voz se manifeste como voz articulada. Há voz porque há ar e há som. O *alef* é a sensação de que há som. Então, onde o desejo? Pode o desejo ter seu próprio *alef* tal como pode a linguagem? Pode, naquele ponto em

que o desejo dê testemunho de si mesmo (e não mais do seu destino realizável ou irrealizável), daquele mesmo modo como o *alef* dá testemunho de que há voz. Sem sentido e sem objeto o desejo pode pura e simplesmente *desejar*.

Esta outra figura do desejo, o *onde* do desejo, é o seu ter lugar. O *onde* do desejo não é falta e não pode mais assumir uma forma, como no movimento que faz a passagem do não ser ao ser. O *onde* não é mais o nada em que o desejo vigora irrealizado ou o nada no instante de satisfação - aquele que não é outra coisa senão, a destruição do próprio desejo. O desejo como interrupção desde movimento duplamente negativo é o desejo imaginado. O desejo é uma imagem, diz Agamben. (AGAMBEN, 2007a). E isto significa não que o desejo tenha uma forma determinada, que ao ser capturada se torna passível de comunicação, mas que o desejo é exposição de si mesmo enquanto sensação. Antes de se destinar a um fora, o desejo acontece como a ação de sentir, que só se mantém como desejo na sua impossibilidade de realização. O vivente pode ser, enfim, compreendido como: aquele que tem a sensação de algo que pode não passar à ação (AGAMBEN 2015). A sensação do impossível. Desejar é tocar nada enquanto nada, sem dar-lhe rosto, nome ou voz. Ou ainda, e melhor, dando-lhe rosto, nome e voz. Mas somente na medida em que são figuras do impossível, do não representável. Nem o objeto de desejo, nem o ser desejanter, mas o que neles se indetermina é que faz do desejo uma imagem.

Outro salto. Agora para trás, no meu próprio texto. Um salto para outra pergunta: que acontece com o desejo após a sua realização messiânica? O desejo destinado à salvação é precisamente aquele que permanece como desejo imaginado, que não separado da imagem desejada, pode manter-se como uma pura palavra. O desejo realizado é aquele “não mais querer saber”, aquela expressão de indiferença, mesmo quando terna. Ao fim do desejo, ao seu esgotamento, ao seu nada, o inferno. Ao desejo irrealizado, ao desejo sem imagem, o limbo. E o que diferencia a sua dimensão límbica do desejo imaginado é o fato de que: irrealizado é tudo aquilo que mantém como seu horizonte último a realização. Irrealizados são os desejos que anseiam pelo seu próprio fim.<sup>2</sup>

---

2 Em *A comunidade que vem*, especificamente no segundo capítulo, “Do limbo”, a referência ao limbo é desenvolvida de modo distinto ao que é apresentado por Agamben em “Desejar”. A ideia do limbo no primeiro texto, corresponde a determinação de um lugar onde não se faz a experiência da culpa e da expiação, sendo apenas

De outra ordem, porém, são os desejos imaginados. Estes realizam uma paragem da demanda pela significação. As imagens se localizam entre aquele que as imagina e a própria imagem antes mesmo de ser representada (num tipo de intervalo não previsto por Hegel na sua ciência da experiência da consciência). Estando *entre* a percepção e a significação, o desejo imaginado pode ser vislumbrado como a pura palavra, numa espécie de vigência sem significado. Assim, analogamente ao desejo como imagem, temos a concepção benjaminiana da língua, na qual, a linguagem deslocada do seu querer dizer, não pode ser mais aquele instrumento para a inteligência de alguma coisa, mas ela pode dizer a si mesma *na* língua. A comunicação efetiva - uma comunicação outra, não aquela falsa e burguesa - está para Benjamin, portanto, na comunicação que comunica a si própria, que comunica o comunicável ou uma pura comunicabilidade. Salvando o nome de seu esgotamento na comunicação é possível pensar uma outra forma do desejo, um desejo não dividido entre anseio e realização. Sob esta ótica é possível afirmar que: está salvo tudo aquilo que não pode ser cindido.

Novamente um salto. Desta vez para o lado. Salto para tentar exhibir as consequências, no amor, de se pensar o desejo imaginado como pura palavra. Saltando o objeto de desejo, somos capazes de compreender como não se ama isto ou aquilo e sim o nome do amado, que conserva na linguagem a integralidade do seu ser tal qual é, ou seja, de sua existência na linguagem (AGAMBEN 2013). Em uma relação de amor, que é também uma relação linguística (logo, portanto, repito, um problema de gozo), é urgente a eliminação da separação entre sujeito e objeto, que visa o encontro com o outro *através* do amor, numa espécie de amor como ponte, como instrumento. Que nos encerra numa experiência do amor como exterioridade, como um fora de nós mesmos. Amar (e também desejar), ao contrário, é um verbo que implica, antes e sobretudo, a si mesmo, mantendo o outro sempre na condição de inapropriável (AGAMBEN 2017).

---

um espaço de privação da visão de Deus, os seres límbicos existem sem a dor desta falta que desconhecem. Desse modo, o limbo assume uma posição outra quando contraposta ao texto que referencia a argumentação desenvolvida a propósito do desejo como se viu. No entanto, é possível, se nos ativermos às consequências que podem ser retiradas dos dois textos, aos habitantes do limbo e seu alheamento da culpa instituída pelo batismo corresponde a experiência da salvação do desejo imaginado.

O gesto de amar não deveria se confundir, por isso, com objetividade, em um tipo de amor pelos predicados. Não se trata de amar isto ou aquilo, porque o que está implicado no amor é o que se quer no ser enquanto *tal e qual*. Isso se afasta de uma ideia de amor que ama indiferentemente ou de uma outra em que se ama sobretudo e apesar de. Antes, o amor está na impossibilidade de determinação do ser por suas qualidades, e sim no seu revelar-se enquanto amável. Em Agamben é possível ler:

Pois o amor não se dirige jamais a esta ou aquela propriedade do amado (o ser-loiro, pequeno, terno, coxo), mas tampouco prescinde dela em nome da insípida generalidade (o amor universal): ele quer a coisa com todos os seus predicados, o seu ser tal qual é. Ele deseja o qual somente enquanto tal - este é o seu particular fetichismo. Assim, a singularidade qualquer (o Amável) não é jamais inteligência de alguma coisa, desta ou daquela qualidade ou essência, mas somente inteligência de uma inteligibilidade.(AGAMBEN, 2013, p. 11)

O gesto que faz com que o ser não seja mais inteligência de alguma coisa, mas inteligência de uma inteligibilidade é a aposta ética e política de Agamben. Pensar a possibilidade de termos o amor como paradigma de uma ética - e de uma política - no contemporâneo é a tarefa histórica para a qual nos convoca Agamben. Esse deslocamento demanda, no entanto, o exercício de desviar-se, ou ainda, e mais precisamente, de tornar inoperante, de desativar, a cisão instituída pela tradição metafísica que distingue inteligência e inteligível. Sujeito e objeto.

A história da metafísica é a história da cisão daquilo que não pode ser separado. Da tentativa de captura do seu fora. Separar os desejos das imagens é um movimento cujo destino é uma condenação. A salvação, não é desse modo uma realização ou uma não realização, mas uma suspensão.

Nesse sentido, é que Agamben pode dizer:

“(...) o corpo dos desejos é uma imagem. E o que é inconfessável no desejo é a imagem que dele fazemos. Comunicar a alguém os próprios desejos sem as imagens é brutal. Comunicar-lhe as próprias imagens sem os desejos é fastidioso (assim como narrar sonhos ou as viagens). Mas fácil, em ambos os casos. Comunicar os desejos imaginados e as imagens desejadas é a tarefa mais

difícil. Por isso a postergamos. Até o momento em que começamos a compreender que ficará para sempre não cumprida. (AGAMBEN, 2007, p. 49)

O desejo não pode ser comunicado na linguagem precisamente porque é uma imagem não pressuponente. Há desejo desde que haja aparição. O aparecer é a manifestação do desejo enquanto tal. A tentativa de comunicar o desejo ou de representá-lo o lança, irremediavelmente, ao movimento. Que por ser movimento, necessariamente o altera. Desse modo, o que resta no âmbito do impossível é comunicar o desejo enquanto imagem. O único comunicável só pode ser o impossível. Comunicar não o objeto, não o sentido, não a coisa do desejo, mas o próprio desejo. O fato de que o desejo exista.

É oportuno, nesse ponto, que lembremos Aristóteles e seu ensinamento sobre a imagem, que é cor e luz. E comunica, acima de tudo, antes mesmo de comunicar a imagem visada, que há a possibilidade da vista. Assim como, o que o *alef* comunica é que há ar, e portanto som e voz. Como também para Bataille, para quem é preciso um desprezo pelo rigor para que se conheça a figura do desejo. Para ele, o rigor se opõe às imagens poéticas, são estas que dão todo o brilho ao “vazio branco”, são elas, as imagens poéticas, que estão entre o nada da pressuposição da linguagem e sua apreensão na língua. Mantendo o vazio como vazio, mas brilhante como o carnaval, é que se comunica o desejo imaginado. Ao modo de Bataille, cito de “A vontade do impossível”:

Se eu tivesse mantido o rigor em mim? Não teria conhecido as figuras do desejo. Meu desejo despertou aos clarões da desordem, no seio de um mundo transfigurado. Mas, uma vez o desejo desperto? Se volto ao rigor? O rigor dissipando as figuras poéticas, o desejo está enfim dentro da noite (BATAILLE, 2014).

Desejar é inscrever sobre o nada um rosto, um nome, uma voz. Que mantendo-se sem identidade, irrepresentável, pode o desejo sem condenação. Como na política, revolucionária é a ação que não institui nada, sem ser por isso uma destruição. Revolucionário é o gesto de suspensão do direito, que não é aquele realizado pelo soberano no estado de exceção, mas que suspendendo-o sem destruir, resta como uma lei que existe sem vigência alguma, abandonada a

si mesma, já não diz mais respeito aos homens, que agora libertos e salvos, podem, simplesmente, desejar (AGAMBEN 2012). Outros nomes, rostos e vozes: Caio, Patrick, Danielle, Renata, Leonardo.<sup>3</sup>

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

\_\_\_\_\_ **Estâncias - a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

\_\_\_\_\_ **A comunidade que vem**. Tradução e notas Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

\_\_\_\_\_ **O uso dos corpos**. Tradução Selvino J. Assmann. 1. Ed. São Paulo: Boitempo, 2017.

\_\_\_\_\_ **Estado de exceção**. São Paulo: Boitempo, 2004.

\_\_\_\_\_ **A potência do pensamento: ensaios e conferências**. Tradução António Guerreiro. Belo Horizonte, 2015.

BATAILLE, Georges.. A vontade do impossível. Tradução de Fernando Scheibe. **Crítica Cultural** – Critic, Palhoça, SC, v. 9, n. 2, p. 335-338, jul./dez. 2014.

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. Tradução de Susana Kampff Lages. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhonn Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

HILST, Hilda. **Do Desejo**. São Paulo: Globo, 2004.

---

3 Os nomes citados fazem referência aos componentes da mesa na qual esta comunicação foi realizada em ocasião do XIV Simpósio do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, O impossível Crível, na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

# MÚLTIPLAS ESCOLHAS NA LITERATURA: NARRATIVA ENVIESADA EM ALEJANDRO ZAMBRA

Raianny de Andrade Amaral (Mestranda em Ciência da Literatura, UFRJ)

## RESUMO

Propomos nesse estudo entender como a literatura do escritor chileno Alejandro Zambra, especificamente *Múltipla Escolha* (2017), está inserido nos debates sobre arte contemporânea. Iniciaremos pela discussão da noção de arte contemporânea a partir das indagações do filósofo e crítico de arte Boris Groys em seu ensaio “Comrades of time” (2009). Para o crítico o contemporâneo não significa necessariamente ser presente, estar aqui e agora, mas sim estar “com” o tempo em vez de estar “no” tempo. Portanto, a principal pergunta de Groys é: como tal contemporaneidade pode ser demonstrada na arte? Pretendemos estender essa problemática para a literatura de Zambra e nos perguntar: como essa contemporaneidade é demonstrada em *Múltipla Escolha* (2017)? Em segundo seguiremos com a proposta de análise de tal contemporaneidade no escritor chileno a partir da noção de narrativas enviesadas de Katia Canton (2009). Para ela essas se caracterizam como textos em construções fluídas, que sabotam, subvertem, quebram a possibilidade de um sentido narrativo único. Propomos, assim, baseado em Canton (2009), uma forma de análise de *Múltipla Escolha* (2017) em que o seu sentido não está pronto, mas sim configurado na construção das múltiplas relações entre a obra e o seu leitor.

**Palavras-chave:** arte contemporânea, Alejandro Zambra, narrativa enviesada.

## ABSTRACT

This article aims to study in which ways the literature of the Chilean writer Alejandro Zambra, specifically *Múltipla Escolha* (2017), could be part of the debates about contemporary art. We will start discussing about the notion “contemporary art” based on the theory of Boris Groys (2009) elaborated in his essay “Comrades of time”. Groys argues that the contemporary doesn’t necessarily mean to be present, to be here-and-now, it means to be “with time” rather than “in time”. Therefore, Groys’ main question is: how this contemporaneity can be seen on art? We intend to extend this question to Zambra and ask: how this contemporaneity can be seen on *Múltipla Escolha* (2017)? After that, we intend to analyze this contemporaneity on Zambra focusing on the notion the *narrativas enviesadas* of Katia Canton (2009). This narratives are characterized as texts constructed in a fluid manner subverting the possibility of a single narrative sense. Based on this theory, we propose an analyzes of *Múltipla Escolha* (2017) in which the meaning is not pre-established but configured in the multiples relations between the narrative and its reader.

**Keywords:** contemporary art, Alejandro Zambra, narrativa enviesada.

## 1 – INTRODUÇÃO

Múltipla Escolha é o livro mais recente lançado no Brasil do escritor chileno Alejandro Zambra. Originalmente intitulado “Facsimil” essa obra foi pensada a partir da Prova de Aptidão Verbal aplicada no Chile dos anos de 1966 até 2002 como uma parte da seleção a uma vaga nas universidades chilenas. O livro é uma reunião de fragmentos que parodiam e criticam o sistema educacional chileno, formando uma espécie de jogo no qual o leitor é convidado a responder as perguntas e dar um rumo individual a história.

Em uma entrevista a Folha de São Paulo, Zambra foi indagado se ele teria um modo específico de escrita ou um plano de redação, e sua resposta foi: “Fazer um plano para escrever uma redação é a própria negação da literatura. Para mim, a literatura sempre esteve ligada a desordem. Começar pelo final, reabilitar as digressões, enfrentar o desejo da simultaneidade e multiplicidade.” (ZAMBRA, 2017<sup>1</sup>) Falar de Múltipla Escolha (2017), portanto, é também falar de simultaneidade, multiplicidade e de desordem, é, de uma maneira mais geral, falar do contemporâneo. E é com esse tema, o contemporâneo, que pensaremos a narrativa de Zambra. Especificamente, queremos entender como a literatura do escritor chileno, e aqui focaremos em Múltipla Escolha (2017), está inserido nos debates sobre arte contemporânea. Dividiremos o artigo em dois tópicos, no qual iniciaremos pela discussão da noção de arte contemporânea a partir das indagações do filósofo e crítico de arte Boris Groys em seu ensaio “Comrades of time” (2009). Para o crítico o contemporâneo não significa necessariamente ser presente, estar aqui e agora, mas sim estar “com” o tempo em vez de estar “no” tempo. Portanto, a principal pergunta de Groys é: como tal contemporaneidade pode ser demonstrada na arte? Pretendemos estender essa problemática para a literatura de Zambra e nos perguntar: como essa contemporaneidade é demonstrada em Múltipla Escolha (2017)? No segundo tópico seguiremos com a proposta de análise de tal contemporaneidade no escritor chileno a partir da noção de narrativas enviesadas de Katia Canton (2009). Para ela essas se caracterizam como textos em construções fluídas, que sabotam, subvertem, quebram a possibilidade de um sentido narrativo único. Propomos, assim, baseado em Canton (2009), uma forma de análise de Múltipla Escolha (2017) em que o seu sentido não está pronto, mas sim configurado na construção das múltiplas relações entre a obra e o seu leitor.

[22] GARRAFA. Vol. 16, n. 45, Julho-Setembro 2018. “Múltiplas escolhas na literatura...”, p. 20 -30. ISSN 18092586.

## 2 – “AGORA SOU UM TEXTO QUE VOCÊ ESTÁ LENDO E QUE NÃO QUERIA QUE EXISTISSE”: A ARTE E O CONTEMPORÂNEO.

É interessante ressaltar uma pergunta feita por Groys (2009): O que é arte contemporânea? Ela tem esse nome porque manifesta a sua própria contemporaneidade, como afirma o crítico, mais essa contemporaneidade não é simplesmente por ter sido criada ou mostrada recentemente. Então, a pergunta, o que é arte contemporânea, na verdade, demanda outras perguntas: O que é contemporâneo? Como essa contemporaneidade pode ser mostrada?

Ser contemporâneo pode ser entendido como estar imediatamente presente, estar aqui e agora. Nesse sentido, a arte parece ser verdadeiramente contemporânea se ela for capaz de expressar e capturar a essência do presente, se ela for capaz de ser avaliada como autêntica. Contudo, Groys (2009) realça os escritos de Jacques Derrida no qual o filósofo demonstrou que o presente é originalmente corrompido tanto pelo passado quanto pelo futuro, que há sempre a ausência no cerne da presença e que a história, e aqui também incluindo a história da arte, não pode ser interpretada como uma procissão de presenças. Mas, para além de pensar sobre a desconstrução de Derrida, o crítico está empenhado em saber o que há no presente – esse aqui e agora como afirmou anteriormente – que nos interessa tanto? E como o presente se manifesta em nossa experiência diária antes de se tornar uma questão de especulação metafísica ou de crítica filosófica?

Para o Groys (2009) o tempo em que vivemos não é o presente porque ele é somente um momento. O presente é um tempo de permanente transição do passado para o futuro. É um constante desaparecimento que não pode ser tomado ou representado. Portanto, fazer arte contemporânea significa produzir o tempo contemporâneo. Desse modo, o contemporâneo é, para Groys (2009), um tempo artisticamente produzido. A sua definição de arte contemporânea se baseia nessa tautologia: arte contemporânea é contemporânea porque produz contemporaneidade.

Na modernidade o presente só podia ser detectado indiretamente por meio de traços deixados tanto no corpo da arte como no da cultura. O presente, nesse contexto, era algo a ser superado em nome do futuro. Um dos exemplos que Groys evidencia é o slogan da era soviética: *Tempo, para frente!* Parodiando esse slogan, Ilf e Petrov, dois romancistas soviéticos da década de 20, escreveram “*Camaradas, durmam mais depressa!*” Assim, o presente era visto como negativo, sendo sempre esperada a chegada do futuro e do progresso promissores. O que prevalecia era a crença no

futuro infinito e, assim, a noção de uma coleção permanente de arte era tanto oportuna quanto necessária: o arquivo, a biblioteca e o museu prometiam uma permanência, uma infinitude, as chamadas heterotopias. Foucault (2001) assim denominou esses lugares modernos no qual o tempo era acumulado, esses “lugares reais que são delineados na própria instituição da sociedade e que são espécies de contrapositionamentos.” (FOUCAULT, 2001, p. 415) São espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo, representados, contestados e invertidos.

Mas no contemporâneo, os museus se tornaram lugares de exposições temporárias e não mais espaços permanentes, as artes se tornam cada vez mais efêmeras. O que Groys (2009) demonstra é que quando começaram a questionar, duvidar ou reformular os projetos, o presente, o contemporâneo tornou-se central. E a razão está no cerne do contemporâneo em si: a dúvida, a hesitação, a incerteza, a indecisão, ou seja, a necessidade de uma reflexão prolongada, de um adiamento. Talvez a ideia que mais caracterize o contemporâneo para Groys (2009) seja essa: um período prolongado, potencialmente até infinito, de adiamento. Dessa forma, o presente deixa de ser um lugar de transição do passado para o futuro para ser um lugar de reescritura. E também podemos pensar, um lugar de rasura. Como o crítico evidencia:

A perda da perspectiva histórica infinita gera o fenômeno do tempo desperdiçado, improdutivo. No entanto, pode-se também abordar esse tempo desperdiçado mais positivamente, como tempo excedente – como tempo que atesta à nossa vida como puro ser no tempo, para além do seu valor dentro do molde das projeções políticas e econômicas modernas. (GROYS, 2009, p. 4, tradução nossa)<sup>1</sup>

Em contrapartida, Arthur Danto em seu livro “*Após o fim da arte*” revela que o contemporâneo é um tempo essencialmente plural, cuja especificidade reside nas possibilidades oferecidas por essa pluralidade. Esse pluralismo é uma oportunidade de experimentação tornando os artistas livres para ser o que quiserem ser, “livres para ser alguma coisa ou mesmo para ser todas as coisas.” (DANTO, 2006, p. 50) O que o crítico salienta é que o artista não precisa mais acreditar que só existe uma única verdadeira forma para a arte ser praticada em um determinado momento.

O contemporâneo para Danto (2006) é um momento marcado por várias transformações que se sucederam desde a década de 60, mas diferentemente de Groys, esse contemporâneo tem uma

---

<sup>1</sup> The loss of the infinite historical perspective generates the phenomenon of unproductive, wasted time. However, one can also interpret this wasted time more positively, as excessive time – as time that attests to our life as pure being-in-time, beyond its use within the framework of modern economic and political projects. (GROYS, 2009, p. 4)

[24] GARRAFA. Vol. 16, n. 45, Julho-Setembro 2018. “Múltiplas escolhas na literatura...”, p. 20 -30. ISSN 18092586.

data e um trabalho específicos: a partir do ano de 1964 com trabalho de Andy Warhol: *Brillo Box*. Essa obra marcou a virada para o momento pós-histórico da arte, momento no qual a arte pode assumir qualquer feição, diminuindo as possibilidades de um direcionamento narrativo. Dessa forma, com a expressão *fim da arte*, Danto demonstra o fim de uma narrativa histórica que colocava o critério daquilo que era ou não era arte a um determinado estilo predominante. *Após o fim da arte* é esse período da pluralidade de estilos e de universalidade de produção artística. O termo *narrativa mestra* perde seu valor quando pensamos na pluralidade, um critério e um estilo correto dão lugar a multiplicidade no que se refere a avaliação e a classificação do que seria ou não arte. Com as palavras do crítico

Não há mais uma direção única. Na verdade, não há mais direção. E foi isso o que pretendi dizer com o ‘fim da arte’, quando comecei a escrever sobre esse fim nos meados da década de 80. Não que a arte morreu (...) mas sim que a história da arte, estruturada narrativamente, chegara ao fim” (DANTO, 2006, p. 139)

Voltemos agora para Alejandro Zambra e nos perguntamos: como percebemos essa contemporaneidade na obra do escritor chileno, mais especificamente em *Múltipla Escolha*? Foquemos, então, na característica central da arte contemporânea para Groys (2009): a arte baseada no tempo, ou *time-based art*. Ser contemporâneo não significa necessariamente estar presente, estar aqui e agora. Significa estar “com o tempo” em vez de estar “no tempo”. Dessa forma, estar com o tempo pode ser entendido como sendo “camarada do tempo”. Ou seja, ser como um colaborador que ajuda o tempo em dificuldades. Em nossa sociedade contemporânea o tempo pode ser considerado desperdiçado quando é concebido como improdutivo, sem sentido. As artes consideradas tradicionais, como por exemplo a pintura, a escultura, são também artes baseadas no tempo porque elas são feitas com a expectativa de uma duração, especialmente por sua inclusão em museus ou galerias particulares. Contudo, essa arte baseada no tempo que Groys (2009) demonstra não é estruturada no tempo como uma fundação sólida, como uma garantia de perspectiva. Na verdade, ela documenta o tempo que está com risco de ser perdido como resultado de seu caráter improdutivo. Essa mudança faz com que a arte para de documentar o presente, pare de criar o efeito de presença, para documentar um presente repetitivo, indefinido. Assim, ao reproduzir e parodiar as provas de aptidão verbal Zambra está utilizando esse processo, está transformando tempo improdutivo em arte.

O livro, ao parodiar a prova de aptidão verbal, separa-se em temas comuns a serem abordados em testes relacionados a linguagem e leitura. Dessa forma, a obra é dividida em cinco partes: palavra destoante, plano de redação, uso de conjunções, Eliminação de orações e Compreensão de textos. Vejamos um exemplo da segunda parte, no qual é assinalado aos leitores: “nos exercícios 25 a 36, assinale a alternativa que corresponda à ordem que mais adequadamente constitui um bom roteiro ou um plano de redação” (ZAMBRA, 2017, p. 19)

27 – Um filho

1. Você sonha que perde um filho.

2. Acorda.

3. Chora.

4. Perde um filho.

5. Chora.

a) 1 – 2 – 4 – 3 – 5

b) 1 – 2 – 3 – 5 – 4

c) 2 – 3 – 4 – 5 – 1

d) 3 – 4 – 5 – 1 – 2

e) 4 – 5 – 3 – 1 – 2 (ZAMBRA, 2017, p. 23)

Poderíamos pensar em uma dupla possibilidade para a noção de *arte baseada no tempo* em Múltipla Escolha: a primeira possibilidade está na desvinculação do sentido original: a finalidade, ou produtividade do texto original é excluída no momento em que essa estrutura vira literatura. Ao pensarmos na prova de aptidão verbal em si, como uma etapa do vestibular chileno exercido de 1966 ate 2002, havia nesse tempo específico uma produtividade para esse texto: a aceitação em uma faculdade chilena. A partir do momento que essa estrutura é desvinculada de sua finalidade original e transformada em literatura já não há produtividade. A segunda possibilidade está nas múltiplas possibilidades de leitura e de interpretação do texto, ou seja, Múltipla Escolha (2017) documenta um presente repetitivo, indefinido. Vejamos outro exemplo da terceira parte, no qual os leitores são instruídos a assinalar “a alternativa cujos os elementos sintáticos melhor preencham as lacunas do enunciado.” (ZAMBRA, 2017, p. 33)

46 – Quero juntar estas palavras, \_\_\_\_\_ nada tenha sentido.

a) ainda que

b) para que

- c) e que
- d) mas que
- e) até que (ZAMBRA, 2017, p. 37)

As diferentes possibilidades de respostas fazem o leitor criar uma repetição na leitura. Lemos o enunciado toda vez que lemos uma alternativa diferente. Entramos, então, nesse ciclo repetitivo no qual cada leitura se torna um fragmento diferente.

### 3 - "AGORA SOU UM TEXTO QUE VOCÊ NÃO PODE APAGAR":

#### NARRATIVA ENVIESADA EM MÚLTIPLA ESCOLHA

É interessante ressaltar que não há a possibilidade de encaixar *Múltipla Escolha* (2017) a um gênero literário como também não há a possibilidade de recusá-los por inteiro: não é um romance, não há personagens, não há tempo nem espaço específico, como também não é uma narrativa linear. Não pode ser considerado poesia, apesar de alguns fragmentos isolados terem uma característica poética e utilizarem alguns artifícios como a rima e a repetição. Como no exemplo das questões 21 e 24.

- |             |                                  |
|-------------|----------------------------------|
| 21 – Tossir | 24 – Silêncio                    |
| a) fumar    | a) silêncio                      |
| b) tossir   | b) silêncio                      |
| c) fumar    | c) silêncio                      |
| d) tossir   | d) silêncio                      |
| e) fumar.   | e) silêncio (ZAMBRA, 2017, p.18) |

Há nesse trecho, assim como no restante da obra, uma ironia em relação ao enunciado das questões e suas respectivas opções. Nesse segmento, é pedido aos leitores que assinalem a palavra que se destoe tanto do enunciado quanto das demais palavras. Contudo, não é possível para o leitor fazer uma escolha pois ou as palavras se repetem em duplas, como na 21, ou simplesmente se repetem em todas as alternativas, como na 24. O interessante, nesse trecho, é a sonoridade e a ironia que essa repetição acarreta, tornando-se, assim, uma característica que percorre toda a narrativa.

A fluidez com que esse livro transita entre os gêneros literários nos remete a noção de *narrativa enviesada* da crítica de arte Katia Canton. Para a autora a modernidade do século XX foi

que possibilitou uma modificação na noção de narrativa ou estruturação de uma obra ou de um texto, liberando, de um modo geral, a arte da representação do real. As narrativas enviesadas contemporâneas também narram histórias, mas de um modo não linear. Em vez de uma narrativa tradicional, elas são compostas a partir de tempos fragmentados, sobreposições, repetições, deslocamentos. E um dos pontos principais é a sua inconclusividade: elas narram, porém não necessariamente resolvem suas próprias tramas. Como nas palavras de Canton: “trata-se de um tipo de obra ou texto que dá indícios de contar uma história, mas que se recusa a criar uma narrativa cujo sentido seja fechado em si mesmo, ou seja, que possa ter linearidade.” (2009, p. 15-16) O leitor, portanto, é umas das chaves principais para a construção desse texto. Por ser uma obra de sentido aberto, a sua construção está na relação com o outro, seja público, leitor ou observador. Em *Múltipla Escolha* (2017), o leitor é convidado a entrar nesse jogo em que sua escolha pode ou não fazer diferença para o sentido do fragmento. No exemplo a seguir, o fragmento fala sobre exposição, censura. Só há a escolha do silêncio ou da total exposição. Não há, portanto, como anular umas dessas alternativas pois não há uma escolha para a censura desses pensamentos.

58)

- (1) Não queria falar sobre você, mas é inevitável.
- (2) Agora mesmo estou falando sobre você. E você está lendo, e sabe disso.
- (3) Agora eu sou um texto que você está lendo e que não queria que existisse.
- (4) Te odeio.
- (5) Você queria ter o mesmo poder dos censores.
- (6) Te odeio.
- (7) Você fodeu com a minha vida.
- (8) Agora sou um texto que você não pode apagar.

- a) Nenhuma
- b)A
- c)B
- d)C
- e)D (ZAMBRA, 2017, p. 46)

O jogo em que o leitor é convidado em *Múltipla Escolha* (2017) sabota, subverte, e quebra a possibilidade de um sentido narrativo único. O sentido desse livro não está pronto, mas se configura

no acontecimento, isto é, na construção das múltiplas relações que acontecem entre a obra e o leitor. Percebemos, assim, que *Múltipla escolha* (2017) é, como nas próprias palavras de Zambra em uma entrevista a revista *Cult*, “um livro sobre a ilusão de uma resposta. Nos ensinaram isso, que havia uma resposta única, e logo descobrimos que haviam muitas e isso às vezes foi libertador e outras foi terrível” (ZAMBRA, 2017<sup>3</sup>).

#### 4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Queremos aqui situar a escrita de Alejandro Zambra nesse contexto da literatura contemporânea na qual o pluralismo é a palavra mais vigente. Resende (2014) ao falar sobre o panorama da literatura contemporânea brasileira nos mostra também uma característica da literatura contemporânea em geral, na qual Zambra se encaixa, cito: “formar um sistema literário com conceitos próprios do que é literatura, propondo ainda suspender limites entre as escritas literárias e as diversas expressões artísticas. (RESENDE, 2014, p. 13)

Groys (2009) argumenta que vivemos em um tempo em que os projetos modernos são reconsiderados, não abandonados ou rejeitados inteiramente, mas analisados. Dessa forma, a arte contemporânea pode ser vista como aquela que está envolvida na reconsideração dos projetos modernos. Em *Múltipla Escolha* (2017) Zambra não abandona por inteiro os gêneros literários, mas junta-os, tanto o romance, a poesia, o conto para criar uma escrita que inova e quebra barreiras, pois, como ele mesmo especifica: “acho que os gêneros são como uma camisa que, quando nova, pode ser meio incômoda, mas, à medida que se usa, vai se adaptando ao corpo. Talvez o gênero literário de uma obra seja aquele que escolhemos. (ZAMBRA, 2017<sup>2</sup>)

## REFERÊNCIAS

- CANTON, Katia. **Narrativas enviesadas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- DANTO, Arthur. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus Editora; Edusp, 2006.
- FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: **Ditos e Escritos III**. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- GROYS, Boris. Comrades of time. **e-flux journal**, n.11, dez. 2009, p. 1-11.
- RESENDE, Beatriz; FINAZZI-AGRÓ, Ettore. **Possibilidades da nova escrita literária no Brasil**. Rio de Janeiro, 2014.
- ZAMBRA, Alejandro. **Múltipla Escolha**. São Paulo: Planeta, 2017.
- \_\_\_\_\_. “Literatura está ligada a desordem” diz escritor Alejandro Zambra: entrevista. (20 de maio de 2017<sup>1</sup>). São Paulo: **Folha de São Paulo**. Entrevista concedida a Alvaro Costa e Silva.
- \_\_\_\_\_. Todos os livros que valham a pena são experimentais, diz Alejandro Zambra: entrevista. (16 de junho de 2017<sup>2</sup>). São Paulo: **Estadão**.
- \_\_\_\_\_. Escrever é remexer a vida e às vezes imaginar outra, diz Alejandro Zambra: entrevista. (22 de maio de 2017<sup>3</sup>). São Paulo: **Cult**. Entrevista concedida a Paulo Henrique Pompermaier.

[30] GARRAFA. Vol. 16, n. 45, Julho-Setembro 2018. “Múltiplas escolhas na literatura...”, p. 20 -30. ISSN 18092586.

# MODERNIDADE E TÉCNICA EM “O ALEPH” DE JORGE LUIS BORGES

Nicolas Lima Peixoto (UFRJ)

## RESUMO

Ao lermos o conto “O Aleph”, de Jorge Luis Borges, podemos perceber, aqui e ali, indícios de que a vida na cidade está se tornando outra, as coisas estão mudando. Essa mudança não é, de modo algum, gratuita, uma vez que levemos em consideração o momento histórico em que se dá a publicação do conto: trata-se do período da modernidade que, com a técnica, promoveu um movimento de dessacralização - um mundo desencantado. Porém, de acordo com Erick Felinto, os elementos espirituais ou metafísicos não desapareceram: moveram-se para a literatura moderna, que é esse lugar da tensão entre sagrado e profano, tradição e ruptura. Assim, observa-se no conto de Borges essa mesma tensão entre modernidade e tradição, onde essa modernidade parece buscar solapar tudo o que é tradição ou experiência mística – que compõe o clímax do conto. Destarte, este trabalho busca compreender de que modo essa tensão entre a modernidade e o elemento místico se apresenta no conto “O Aleph”.

**Palavras-chave:** Jorge Luis Borges. Teoria literária. Modernidade. Mística.

## ABSTRACT

When we read Jorge Luis Borges' "The Aleph", we can see here and there signs that life in the city is becoming different, things are changing. This change is by no means gratuitous, once we take into account the historical moment in which the story is published: it is the period of modernity that, with the technique, promoted a movement of desacralization - a disenchanted world. However, according to Erick Felinto, the spiritual or metaphysical elements did not disappear: they moved into modern literature, which is this place of tension between sacred and profane, tradition and rupture. Thus, the same tension between modernity and tradition can be observed in Borges' tale, where this modernity seems to seek to undermine everything that is tradition or mystical experience - that composes the climax of the tale. Therefore, this work seeks to understand how this tension between modernity and the mystical element is presented in the short story "The Aleph".

**Keywords:** Jorge Luis Borges; Literary theory; Modernity; Mysticism.

## 1. A MODERNIDADE

Essa pesquisa busca compreender o período da modernidade e o que ela implica no conto “O Aleph”, de Jorge Luis Borges. Para tanto, é imprescindível que pensemos primeiramente sobre o conceito de modernidade.

Quando buscamos compreender a questão da modernidade, bastante discutida até os dias de hoje, faz-se necessário que, previamente, atentemo-nos para o que chamamos *modernidade*. O termo, de acordo com Erick Felinto (2008), tem potencial para compreender todo um movimento de reforma intelectual cuja origem se dá no século XVI e pode, de acordo com alguns autores, continuar até os dias de hoje.

Sendo assim, para que compreendamos esse movimento até, pelo menos, o século XX (período em que pretendemos trabalhar), não podemos deixar de considerar o pensamento do filósofo alemão Theodor Adorno. O filósofo, com seu colega Horkheimer, escreveu a célebre obra *Dialética do Esclarecimento* (publicada em 1947), em que se discute basicamente a crítica ao esclarecimento, o que podemos entender como uma espécie de processo de “desencantamento do mundo”.

Os pensadores alemães buscavam, através desta discussão, compreender o motivo de a humanidade, em vez de entrar em outro estágio (um estágio verdadeiramente humano), acabar caindo em um novo tipo de barbárie. Ou seja, por que todo esse progresso alcançado pelo homem não foi capaz de retirá-lo do estado de barbárie? Ou ainda, como esse progresso, que se expandiu para todos os saberes, acabou servindo a novas formas de dominação, contribuindo, por exemplo, para a ascensão do nazismo na Alemanha?

Por isso mesmo, tal ideia de “progresso” será posta em xeque por Adorno e Horkheimer. O esclarecimento, de acordo com nossos autores (1985), seria o responsável por transformar o ser humano em senhor: destruindo mitos, subjugando a natureza e também o próprio homem. Ao colocar a técnica acima do mito e da imaginação, o saber oferecido pelo esclarecimento tem a dominação como sua principal marca, e essa dominação serve aos senhores do mundo: a economia, as fábricas, a indústria bélica, empresários e também a regimes totalitários.

Em seu empenho em destruir o mito, o esclarecimento acabou tornando-se também mito: o mundo criado pelo esclarecimento é matematizado. Segundo Adorno e Horkheimer (1985), a matemática e o pensamento se encontram confundidos pelo esclarecimento. Ele elege o número como seu cânon, destruindo as qualidades e tudo aquilo que se tem como heterogêneo ao utilizar equações que reduzem tudo aos números. O que não é passível dessa redução abstrata torna-se suspeito para o esclarecimento, uma ilusão.

Diante desse quadro, podemos compreender, junto dos filósofos alemães, que esse esclarecimento que prometia a emancipação da humanidade acabou por fechar-se em si mesmo, evitando que qualquer coisa escape da sua dominação. À medida que fica clara a escravização da natureza e do homem pelo próprio homem, a ideia de progresso oferecida pelo esclarecimento também se torna transparente: tal progresso é o responsável pela regressão, esta não é um “efeito colateral”, mas um elemento genuíno desse “progresso irrefreável”.

Portanto, no raiar da modernidade, ficou cada vez mais difícil que discursos metafísicos ou teológicos se sustentassem, uma vez que, podemos dizer, esse processo do esclarecimento contribuiu para um “movimento de dessacralização”, parte desse mundo desencantado. Para onde foi Deus, ou as grandes certezas metafísicas? Uma resposta mais descuidada pode considerar que estão mortos, mortos em um mundo onde “nada mais existe para ser dito; todas as histórias já foram contadas” (FELINTO, 2008, p. 13).

Ocorre que, como nos mostra Felinto (2008), a modernidade não conseguiu destruir de fato o elemento metafísico: este foi abrigar-se na literatura moderna, que trata desses elementos do sagrado dados como mortos em um mundo profano. Deste modo, a modernidade não mais é entendida como negação do espiritual, mas como lugar de certa paradoxalidade onde convivem o sagrado e o profano, tradição e ruptura. Conforme a modernidade cria um ambiente de incomunicação e afastamento do divino, pode-se perceber um paralelo com a experiência mística, que também leva em consideração o “silêncio essencial” presente na literatura moderna.

Assim, ainda de acordo com Felinto,

A literatura moderna habita no espaço dessa tensão entre dois mundos, no interior do qual se afirma que toda presença autêntica desapareceu, mas onde certo indício de presença pode manter-se, ao ponto de se converter por vezes em *desejo de presença* ou, pelo menos, em *sintoma de uma ausência dolorosa*. (FELINTO, 2008, p. 36)

Qual seria, então, esse tal “desejo de presença” nos escritores modernos? Podemos crer que, em um autor como Jorge Luis Borges, ele se dá de fato na permanência de elementos metafísicos e teológicos. Como se sabe, Borges considerava tanto a teologia quanto a filosofia como ramos da literatura fantástica. Talvez possamos afirmar que esse modo de Borges tratar essas áreas de conhecimento seja a síntese de toda a questão da modernidade com a metafísica: os elementos espirituais e metafísicos ainda existem, mas não como verdades absolutas; eles são movidos para a esfera estética, ao mesmo tempo contaminando-a e sendo transformados por ela.

E é assim que chegamos ao nosso objeto: de que forma a tensão entre modernidade e elemento místico aparece em Borges? Ou, para sermos mais específicos, como que essa tensão se apresenta no conto “O Aleph”, conto marcado pela experiência mística em um mundo secularizado? É o que buscaremos apresentar a seguir.

## 2. BORGES, A MODERNIDADE E O ALEPH

Ao lermos o conto “O Aleph” (cuja publicação se deu primeiramente na revista Sur, em 1945), podemos perceber, aqui e ali, indícios de que a vida na cidade está se tornando outra, as coisas estão mudando. Essa mudança não é, de modo algum, gratuita, uma vez que levemos em consideração o momento histórico em que se dá a publicação do conto: trata-se do mesmo período em que escrevem Adorno e Horkheimer, momento de explosão da cultura de massas e da cidade como, segundo Beatriz Sarlo (2008, p. 27), um lugar de produção formal e mitológica, que é apreendida pela literatura.

Assim, faz-se necessário que se compreenda o funcionamento da cidade e o que ela representa, uma vez que se torna o lugar por excelência do mundo moderno, local tanto da moda quanto dos intelectuais. Porém, afirmar isto não é dizer, automaticamente, que a cidade é um lugar de qualidades exclusivamente boas. Ela representa o oposto do campo, ou

seja, a vida agitada, mercantil, individualista, o que, segundo Sarlo (2008), vai se tornar o interesse da literatura moderna.

A propósito, o livro de Sarlo *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia* (publicado em 1995) mostra-se de grande valia se pretendemos analisar a influência da modernidade e da cidade como espaço privilegiado desse moderno na literatura de Borges. A ensaísta argentina relata que, ao retornar da Espanha em 1921, Borges se depara com uma cidade transformada, quase irreconhecível diante de tantas mudanças. Assim, o escritor precisa inventar uma Buenos Aires que está se perdendo no esquecimento, criando uma cidade a partir da memória e da imaginação.

É a partir dessa busca de se recuperar uma cidade perdida, fadada ao esquecimento e à ideia de progresso (com todos os problemas que essa palavra carrega) que pretendemos analisar o conto “O Aleph”: parece haver nesse conto uma espécie de tensão entre modernidade e tradição. Acreditamos que essa modernidade aparece no conto de maneira a solapar (ou ao menos a tentar) tudo o que é tradição ou experiência mística (que, como veremos, compreende o clímax do conto).

Logo no início do conto, ficamos sabendo através do narrador-personagem (que é também Borges) que “os porta-cartazes de ferro da praça Constitución tinham renovado não sei que anúncio de cigarros” (BORGES, 2008, p. 136). Essa informação aparentemente desnecessária sobre um evento qualquer na verdade parece indicar a chave para compreendermos o papel da modernidade no conto. Ao concluir que esta renovação do anúncio de cigarros era “a primeira de uma série infinita” (BORGES, 2008, p. 136), Borges parece sugerir que a partir dali estará em jogo uma mecânica de substituição que, de acordo com Ortega (1999), trabalha em função do esquecimento.

Esse esquecimento, como veremos, é uma peça fundamental do conto: 1) ele é engendrado por essa modernidade que a tudo substitui; 2) Borges narrador-personagem luta contra o esquecimento para manter viva a memória de Beatriz (sua amiga e amada); 3) o esquecimento é parte da experiência mística, ocorrida ao fim do conto, na visão do Aleph. Assim, já no início do conto podemos perceber essa tensão entre modernidade (o novo, a mudança) e esquecimento (ou a tentativa de manter a lembrança).

Borges narrador-personagem, após a morte de Beatriz Viterbo, passa a visitar a família de sua amada a cada aniversário dela, para cumprimentar seu pai e seu primo-irmão, Carlos Argentino Daneri. Daneri, além de uma espécie de duplo de Borges (é também funcionário de uma biblioteca, não sai de casa para ir a festas, também é escritor), busca, de maneira um tanto problemática, representar a modernidade.

Este duplo de Borges é um homem de aspecto arrogante e de atividade mental “contínua, apaixonada, versátil e inteiramente insignificante” (BORGES, 2008, p. 138), travando uma espécie de rivalidade literária com o Borges narrador-personagem. Daneri representa a modernidade e também o anti-epifânico, uma vez que busca criar uma obra total: um poema épico chamado “A Terra”, que deveria descrever todo o planeta, mas, ao usar as palavras para duplicar o mundo, o rival de Borges falha em criar uma, digamos assim, “epifania materializada”, produzindo apenas tédio. Ele já teve a visão do Aleph, o *multum in parvo* (ou seja, muitas coisas em poucas palavras), porém não o compreende, uma vez que acredita ser possível reproduzir o efeito epifânico do Aleph apenas com palavras que nomeiam e representam.

É interessante perceber que Daneri, na qualidade de representante dessa anti-epifania da modernidade, certa vez em conversa com Borges, resolve empreender uma “defesa do homem moderno”:

– Eu o evoco – disse com uma animação um tanto inexplicável – em seu gabinete de estudo, como se disséssemos na torre albarrã de uma *cidade*, equipado com *telefones, telégrafos, fonógrafos, aparelhos de radiotelegrafia*, cinemas, lanternas mágicas, glossários, horários, prontuários, boletins... (BORGES, 2008, p. 138, grifos nossos)

Todo o trecho merece nossa atenção. A invocação que Daneri faz remete, de acordo com Ortega (1999, p. 458), à questão da “comunicação universalizada”, uma vez que os instrumentos citados (e exaltados) pelo rival de Borges buscam abolir distâncias, seguindo o programa moderno. Tal programa, ainda de acordo com Ortega (1999, p. 458), consiste em introduzir o espaço de substituição em nome da comunicação, abandonando o espaço habitável.

Porém, essa ingênua exaltação desses aparelhos é, como nos mostra Adorno (2008, p. 204), uma atitude narcísica, pois o que está em jogo é um ego controlador da natureza. Esse ego se sente onipotente graças a esses aparelhos, que aparentam ignorar de fato as distâncias. A partir de sua análise da coluna de astrologia do *Los Angeles Times*, o pensador alemão atenta para o fato de que existe uma relação sugerida entre “ser moderno” e “comprar aparelhos” ou “bugigangas elétricas”.

Esse tipo de desejo, de consumir produtos que encerrassem em si alguma ideia de “moderno” ou mesmo na utilização de aparelhos de comunicação “modernos”, é presente na sociedade do início do século XX. Beatriz Sarlo ilustra como essas novidades chegaram a Buenos Aires, e o que elas representaram para a vida na cidade:

Entre os anos 1920 e os anos 1930, os fios elétricos e as linhas telefônicas, as antenas de rádio e os cabos dos bondes tecem sua rede aérea. Os habitantes de Buenos Aires vivem a uma velocidade desconhecida até então: o transporte elétrico, a ilusão da comunicação imediata à distância. A tecnologia é todo um maquinário novo; produz novas experiências espaciais e temporais: utopias futuristas vinculadas à velocidade dos transportes, à iluminação que ignora os ritmos da natureza, aos grandes recintos fechados que são outras tantas formas da rua, do mercado e da ágora. (SARLO, 2008, p. 31)

Assim, faz-se notável perceber que essa atitude de buscar ser moderno adquirindo tais aparelhos e exaltando a tecnologia pode, através do mesmo desejo narcísico, estar relacionada com o que Adorno chama de semi-erudição. Basicamente, o sujeito semi-erudito não é capaz de “empreender operações intelectuais complicadas e distanciadas” (ADORNO, 2008, p. 51), mas gosta de demonstrar uma aparente superioridade diante de pessoas consideradas “mais simples”.

No conto, Daneri parece apresentar essas características de semi-erudição: ele lê seus versos a Borges, mas sequer escuta o que este tem a dizer. É o próprio Daneri quem faz a “crítica”, elogiando em demasia seu poema, acreditando criar uma obra-prima. É através de Borges que temos uma “segunda opinião”, ou ainda, uma crítica verdadeira, sempre irônica. Por exemplo, o narrador-personagem diz que não faltam no poema épico de seu rival “a

digressão pitoresca” ou a “galharda apóstrofe”, que nada é memorável nas estrofes da obra e conclui:

Compreendi que o trabalho do poeta não estava na poesia; estava na invenção de razões para que a poesia fosse admirável; naturalmente, esse trabalho ulterior modificava a obra para ele, não para os demais. (BORGES, 2008, p. 140)

Também não parece ser fortuito que a exaltação de Daneri incluía uma torre albarrá na *cidade*, apesar da imagem parecer estranha, a princípio. Como dissemos anteriormente, este personagem encarna a modernidade, mas de maneira problemática, pois há algo de paradoxo nisso. O rival de Borges, como vimos, “faz a defesa do homem moderno”, incorpora tudo o que é tecnologia, acreditando que isso faz dele também moderno. Porém, a imagem de uma torre albarrá (torre que protege os campos) na cidade sugere que há ainda um princípio nostálgico no ambicioso escritor.

Apesar de Daneri se encantar e tecer elogios ao “progressismo” de Zunino e Zungri (empresários criadores de um “salão-bar” e também proprietários da casa de Daneri), essa ingenuidade e animação diante de qualquer coisa considerada moderna acaba se voltando contra ele, além de mostrar que, no campo das letras, o rival de Borges não é nada moderno.

Como sabemos com a leitura do conto, a casa de Daneri é fundamental para que sua obra épica se concretize, uma vez que há um Aleph em seu porão - “um dos pontos do espaço que contém todos os outros pontos” (BORGES, 2008, p. 145). O rival de Borges, talvez com a intenção de se gabar de ter algo tão fascinante em sua propriedade, convida Borges para vê-lo.

Esse ponto, da descrição da visão do Aleph feita por Borges, compreende o momento de maior importância no conto. Ao ver a “pequena esfera furta-cor” no porão, Borges tem a epifania, ou seja, uma espécie de “aparicação do divino” (por mais que não haja aqui um deus, mas o Aleph). A descrição feita por Borges de sua visão é, de certo modo, uma resposta à obra tediosa de Daneri: enquanto este se utilizava de um modelo tradicional de literatura, a poesia épica, para narrar e descrever o mundo tido como moderno, Borges,

com a consciência de que não é capaz de representar aquela imagem simultânea (uma vez que a linguagem é sucessiva), propõe-se a aludir a ela, a recuperar dela algo.

Logo, a descrição do Aleph de Borges (ou sua alusão) se opõe a de Daneri, de modo a querer sugerir como seria o modelo ideal de se escrever a literatura moderna. De acordo com Ortega (1999, p. 461), Daneri representaria a “mimesis empobrecedora do cosmos”, enquanto que Borges seria a “linguagem doxológica do assombro divino do real”. Em vez de tecer uma longa obra épica, a descrição de Borges é concisa, poética, fazendo uso de uma enumeração caótica, de ritmo, da dicção e da prosódia. Parece que a obra moderna não pode apenas trazer para si o que há de novo no mundo, mas precisa também de uma forma própria. Borges parece nos mostrar qual seria o modo mais adequado de se executar a tarefa de Daneri.

Assim, percebemos que Daneri não é tão moderno quanto pensa, e essa sua admiração ingênua por tudo o que é “moderno” ou “progressivo” parece ser abalada ao fim do conto. Os mesmos “progressistas” Zunino e Zungri, admirados por Daneri, resolvem demolir sua casa, pretendendo ampliar a confeitaria.

Portanto, a dispersão do Aleph ao fim do conto se dá em pelo menos dois níveis; através do esquecimento que age sobre Borges, relativizando a experiência mística (e epifânica), e também pela demolição da velha casa de Carlos Argentino Daneri, que pode ser entendida como uma metáfora para o movimento avassalador da modernidade.

Sendo assim, o esclarecimento, o progresso e as promessas se sobrepõem à tradição e também à experiência mística: na modernidade, não há mais mistérios a serem revelados. Ou, se há, estão soterrados, assim como o Aleph.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **As estrelas descem à Terra**: a coluna de astrologia do Los Angeles Times: um estudo sobre a superstição secundária. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

BORGES, Jorge Luis. **O Aleph**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

FELINTO, Erick. **Silêncio de Deus, silêncio dos homens**: Babel e a sobrevivência do sagrado na literatura moderna. Porto Alegre: Sulina, 2008.

ORTEGA, Julio. El Aleph y el lenguaje epifanico. **Hispanic Review**, Philadelphia, v. 67, n. 4, p. 453-466, set./ dez. 1999. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/474714>. Acesso em: 08 nov. 2016.

SARLO, Beatriz. **Jorge Luis Borges, um escritor na periferia**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

EDUARDO LALO:

## FOTOGRAFIA, LITERATURA E ESPAÇO PÚBLICO

Cristina Gutiérrez Leal (Doutoranda em Ciência da Literatura, UFRJ)

### RESUMO

A obra do escritor e fotógrafo porto-riquenho Eduardo Lalo está construída em chave, digamos, topográfica. Toda sua produção propõe uma reflexão sobre a cidade e os espaços que se configura através e sobre esta. Especialmente sobre San Juan. Tal empenho em reconhecer e interpretar lugares e sua relação com eles é quiçá levado ao máximo ponto no romance *donde* (2005), obra que condensa a proposta estética de Lalo e que me interessa na minha pesquisa pela incorporação de fotografias. Proponho revisar este “livro insólito” através de sua relação literatura-fotografia e simultaneamente fazer uma leitura das possibilidades de representação do espaço público. Como sustento teórico serão convocadas aqui as premissas de Chantal Mouffe e Juan Duchsne-Winter.

**Palavras-chave:** espaço público, fotografia, literatura, Eduardo Lalo.

## ABSTRACT

The work of the puerto rican writer and photographer Eduardo Lalo is built in relation with places. All his production proposes a reflection about the city and the spaces that configures through and about this. Especially about San Juan. Such a commitment to recognize and interpret places and its relationship with him is perhaps led to a maximum point in the novel, *donde* (2005), a work that condenses the proposals aesthetics of Lalo and that is interesting for me because of the incorporation of photographs. I suggest reviewing this book "unusual" through the relationship between literature and photography, and simultaneously a reading of possible representation about public space. As theoretical support will be convened the premises of Chantal Mouffe and Juan Duchsne-Winter.

**Keywords:** public space, Photography, Literature, Eduardo Lalo.

Ainda que os estudos que atendem ao problema identitário e de produção cultural de nosso continente tenha já uma tradição sólida, isso não significa que os temas e problemáticas que daí se desprendem estejam solucionados ou tenham fornecido apotegmas interpretativos ou rotas fixas. O que certamente tem aberto é um espectro de perguntas e caminhos não transitados que podem ao menos nos localizar no aqui e agora dessas reflexões. Sobretudo no âmbito da literatura caribenha, a pergunta pela identidade segue sendo uma inquietude com respostas muito heterogêneas.

Especificamente Porto Rico atravessa uma situação geopolítica que não é possível menosprezar na hora de falar de sua literatura, pois não só a Europa colonizadora (França, Inglaterra, Holanda) explorou as Antilhas. Estados Unidos, em seu papel de “salvadores” que herdou do império britânico, também o fez ao se apoderar de, entre outros territórios, Cuba e Porto Rico, onde, lamentavelmente, não chegou a gesta bolivariana<sup>1</sup>. John Holmes o deixou claro no senado estadunidense:

Poderemos permitir que as ilhas de Cuba e Porto Rico passem a mãos desses homens embriagados com a liberdade que acabam de adquirir? Qual tem que ser nossa política? Cuba e Porto Rico devem ficar como estão. (C.f. GIMENEZ, 2005,p.43-44, tradução nossa)<sup>2</sup>

Isso é passando a ser colônias deles. Suas intenções de “salvar” eram, porém, invasivas. Os cubanos puderam, a muito alto custo, livrarem-se de sua hegemonia, mas em Porto Rico temos ainda uma situação claramente colonial sob o eufemismo Estado Libre Asociado (E.L.A).

---

<sup>1</sup> GIMENEZ, L. La formación del Caribe...: “Además de los antiguos imperios y de la insipiente potencia americana, un tercer poder se asomaba al mapa del Caribe, con ánimos afirmados por su reciente gesta: el victorioso ejército de la Gran Colombia, para cuyos líderes no pasaba desapercibida la estratégica posición de las Antillas (...) Es conocido el interés de Bolívar y de otros patriotas suramericanos por el destino de las islas de la América de habla hispana, las cuales permanecían, como últimos bastiones del imperio, en poder de España”

<sup>2</sup> “¿Podremos permitir que las islas de Cuba y Puerto Rico pasen a manos de esos hombres embriagados con la libertad que acaban de adquirir? ¿Cuál tiene que ser nuestra política? Cuba y Puerto Rico deben quedar como están”.

Na Guerra Hispano-americana, a Espanha entregou Porto Rico aos Estados Unidos como botim de guerra. Justo na data que escrevo estas linhas (12-06-2017), o povo porto-riquenho é consultado para decidir seguir com a anexação aos Estados Unidos num plebiscito cuja participação foi menor que 25% de população, uma das abstenções mais contundentes da América latina. Essa minoria votante decidiu seguir sendo um Estado Libre Asociado. Então, Porto Rico seria o caso excepcional de uma colónia na época pós-colonial.

Nesse contexto, o escritor Eduardo Lalo tem sido reconhecido sem reticências como uma das vozes contemporâneas mais importantes da América latina e sua contribuição à literatura do Caribe repercute pela renovação de códigos criacionais que se desdobram em sua obra. É artista visual, além de escritor, e essa participação em diversas materialidades artísticas permite-lhe tencionar a representação e levar a seus extremos os temas que delineiam sua escrita. Nasceu em Cuba, viveu na Europa e regressou a Porto Rico. Tais estadias em diferentes lugares parecem derivar numa escrita testemunhal que, ao mesmo tempo, propicia tramas ficcionais de estrutura fragmentaria, sem dúvida pós-vanguardista.

Quando Eduardo Lalo recebeu o Premio de Novela Rómulo Gallegos em 2013, começou seu discurso dizendo que era a primeira vez que utilizava seu passaporte como porto-riquenho e não como “cidadão norte-americano”, daí em diante continuou a reflexão do que sua nacionalidade, atravessada pela invasão ianque, tem significado na sua vida e obra. Apesar de ser parte da nova geração de escritores porto-riquenhos (a da década de 1990?), Lalo tem enfrentado a “fadiga de identidade” como um tema de explosiva potência estética e política. Penso, com Chantal Mouffe, que já não é possível achar que a identidade é essencial, pois se constrói sempre em relação com algo. “A história do sujeito é a história de suas identificações e não há identidade oculta para além destas últimas”<sup>31</sup> (MOUFFE, 2006, p.13, *tradução nossa*), pois o conceito de identidade após a psicanálise não pode ser pensado senão

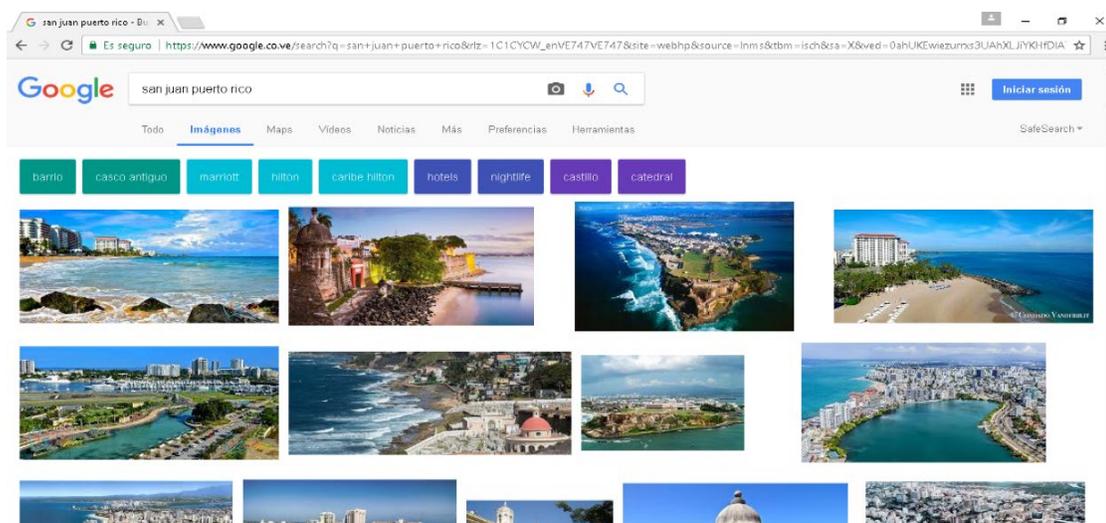
---

<sup>3</sup> “La historia del sujeto es la historia de sus identificaciones y no hay identidad oculta más allá de estas últimas”.

[45] GARRAFA. Vol. 16, n. 45, Julho-Setembro 2018. “Eduardo Lalo: fotografía, literatura...”, p. 42 -52. ISSN 18092586.

como o lugar da carência “que subverte ao mesmo tempo a condição de qualquer identidade”.<sup>4</sup> (*Op.cit*) Mas a identidade dos nascidos na capital de Porto Rico (boricuas) passa por sua ancoragem à cidade de San Juan e sua caracterização preestabelecida, igualmente a algumas grandes capitais latino-americanas como Rio de Janeiro ou Buenos Aires, que estão iconograficamente codificadas. Tal como Edward Zaid analisou oriente: uma construção de ocidente, operação que explicou com o termo orientalismo, poder-se-ia falar de “caribenhismo” que a grande narrativa europeia e norte-americana tem criado para os povos do Caribe, um estereotipo com tinte homogeneizador que resulta do contato do marketing turístico: “alegria, trivialidade, erotismo, vida fácil, ritmo constante, magia, cores, bons selvagens e bons dançantes são as imagens que têm fabricado o estilo Caribenho” (C.f. GIMENEZ, 2005, p.49)<sup>5</sup>.

Basta consultar a voz coletiva da globalização:



1 Capture tomado da web

<sup>4</sup> “que subvierte al mismo tiempo la condición de cualquier identidad”.

<sup>5</sup> “alegría, trivialidad, erotismo, vida fácil, ritmo constante, magia, colores, buenos salvajes y buenos danzantes son las imágenes que han fabricado el estilo Caribeño”.

E ao unísono com esta imagem também se criou a de região ignorante, incapaz de se sustentar a si mesma e com absoluta necessidade da tutela e sábia orientação dos grandes centros do poder.

Agora consultemos a Lalo:



2 LALO, E.donde, p.25.

Esta fotografia é uma das que compõem *donde* (2005), um texto transgenérico publicado por Lalo em 2005, e que me interessa nesta investigação por seu uso da fotografia, e também por seu tratamento do espaço público. Lalo empenhou-se em desenvolver uma poética, digamos, topográfica. Este empenho em reconhecer e interpretar lugares e sua relação com eles é levado ao máximo ponto neste texto. *donde*, sem acento: advérbio de lugar em língua espanhola. Neste livro, que o autor classifica como romance, mas que o leitor dificilmente poderia aceitar como tal, funda-se e desenvolve uma categoria quase filosófica e estética para falar do lugar de origem, a identidade e as problematizações que implica.

No caso de Porto Rico, vai falar do lugar vazio, da zona de enunciação identitária que se descobre para além da porto-riquenidade preestabelecida, dada por essencial, mas reforçada tanto pelo establishment quanto pela literatura caribenha moderna. Nesse sentido, a identidade caribenha, sobretudo de Porto Rico, parece ser um lugar da carência, que dentro de sua própria esfera de relações vai ressignificando-se ao ritmo das circunstâncias.



1 LALO, E. donde, p.85

Ocorre, nas palavras de Caballero, “uma descaribenhização de San Juan”<sup>6</sup> (CABALLERO, 2016, p.48) , e o primeiro procedimento para esta desconstrução é a tomada de consciência em relação à própria identidade. Diz Lalo: “somos el producto de un gesto lejano que nos ignora (...). El deseo que construyó una de las imágenes que no tenemos; los planos que tuvimos para construir nuestra caricatura” (LALO, 2005, p.24), refletindo e fornecendo ao leitor de *donde* os primeiros indícios para perceber a necessidades de problematizar a identidade além dos implícitos, porque, “¿qué queda atrás o antes? ¿Por qué se

---

<sup>6</sup> “... una descaribeñización de San Juan”.

acalla toda explicación al decir puertorriqueño o dominicano o argentino? ¿qué mal vive en lo entendido? ¿Qué profundas las fuentes de los aparentemente simple o inofensivo!”(Idem. p.25).

E a fotografia anteriormente mostrada é um sinal ao leitor e serve para tentar compreender como Lalo, através do uso ininterrupto do preto e branco, interpela, sim, o “azul solar”, o mundo do “entendido” característico caribenho:

Mas o que faz Lalo é expor a irrealidade do real espetacular ao testemunhar um ângulo cromático da visibilidade onde a experiência corporal se abre a outro horizonte de ilusão e de desejo que não figura no *brochure* ‘caribenho’ da imagética globalizada que nos asfixia. (DUSCESNE-WINTER, 2009, p.74, tradução nossa)<sup>7</sup>

Concordo com Duschene nessa afirmação, pois não acho que as imagens em *donde* queiram anular o discurso iconográfico turístico sobre San Juan, mas propõe um olhar de quem vigia, do fotógrafo que vê as zonas opacas da cidade, quando a parafernália caribenha se redesenha e a cidade oferece uma fresta, um resquício para outra perspectiva, para o dissenso. Essa greta, que se abre com a obra de Lalo, só pode ser pensada politicamente. Pelo fato das fotografias terem sido feitas na rua e dispensado a pose, em *donde* a reflexão teórica deveria passar pela ideia de espaço público e, obviamente, sua vinculação com os projetos artísticos entendidos em sua dimensão política.

Podem as práticas artísticas desempenhar ainda um papel crítico em uma sociedade em que a diferença entre a arte e a publicidade tem ficado redesenhada, e os artistas e os trabalhadores culturais têm passado a ser um elemento imprescindível da produção capitalista? (MOUFFE, 2006, p.59, tradução nossa)<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> “Pero lo que hace Lalo es exponer la irrealidad de lo real espectacular al testimoniar un ángulo cromático de la visibilidad donde la experiencia corporal se abre a otro horizonte de ilusión y de deseo que no figura en el *brochure* ‘caribeño’ de la imagología globalizada que nos asfixia”.

<sup>8</sup> “¿Pueden las prácticas artísticas desempeñar aún un papel crítico en una sociedad en la que la diferencia entre el arte y la publicidad ha quedado desdibujada y los artistas y los trabajadores culturales han pasado a ser un elemento imprescindible de la producción capitalista?”

É problemático pensar as produções artísticas contemporâneas fora da órbita da “indústria cultural”, em seu sentido adorniano, mas é necessário fazê-lo pois sobre a base de propostas como as de Lalo poderíamos refletir, entre outras noções, a do espaço público e a democracia. As categorias que Mouffe propõe para pensar as identidades democráticas e o político são antagonismo, hegemonia e luta agonística. Antagonismo, sobretudo porque qualquer manifestação que se considere política deveria criar uma situação de opostos, bons-maus, centro-periferia; hegemonia, pensando no fato de que “Faz falta reconhecer o caráter hegemónico de todo tipo de ordem social e o fato de que toda sociedade seja o produto de uma série de práticas encaminhadas a estabelecer ordem em um marco de contingencia. O político está vinculado com os atos de instituição hegemónica” (*Ídem*, p.62, *tradução nossa*)<sup>9</sup>; e a mais importante neste estudo: o agonístico. Porque, o que fazer com os antagonismos que produz a política? Resolver no espaço público?

Mouffe desdisse de Habermas e de Arendt quanto a suas ideias da utilização do espaço público como lugar do consenso. Ao invés, achava que toda forma de consenso é também uma forma de hegemonia e o que propiciaria realmente a sobrevivência do código democrático é o dissenso, a luta agonística:

Para o modelo agonista, o espaço público é, ao invés, o campo de batalha no que se enfrentam diferentes projetos hegemónicos, sem possibilidade alguma de conciliação final (...) os espaços públicos são sempre plurais e a confrontação agonista se produz em uma multiplicidade de superfícies discursivas. (*Ídem*, p.64)<sup>10</sup>

No plano artístico, que dificilmente pode ser separado do político, há também uma intervenção deste modelo agonístico:

---

<sup>9</sup>Hace falta reconocer el carácter hegemónico de todo tipo de orden social y el hecho de que toda sociedad sea el producto de una serie de prácticas encaminadas a establecer orden en un marco de contingencia. Lo político está vinculado con los actos de institución hegemónica.

<sup>10</sup> Para el modelo agonista, el espacio público es, al contrario, el campo de batalla en el que se enfrentan diferentes proyectos hegemónicos, sin posibilidad alguna de conciliación final (...) los espacios públicos son siempre plurales y la confrontación agonista se produce en una multiplicidad de superficies discursivas.

Está claro que quem propugnam a criação de espaços públicos agonistas, nos que o objetivo é revelar todo o reprimido pelo consenso dominante, vão conceber a relação entre as práticas artísticas e seu público de forma muito diferente que aqueles cujo objetivo é a criação de consenso, ainda que o considerem crítico. Segundo a proposta agonista, a arte crítica é o que fomenta o dissenso, o que volta visível o que o consenso dominante costuma escurecer e apagar. Está constituído por uma diversidade de práticas artísticas encaminhadas a dar voz a todos os silenciados no marco da hegemonia existente. (*Idem*, p.67)<sup>11</sup>

Neste sentido, a obra de Lalo poderia figurar como arte crítica em tanto produz, como já o tínhamos dito, dissenso. A ordem dominante e hegemónica em Porto Rico tem duas caras: a do governo estadunidense e seu sistema colonizador; e a ordem cultural que a partir de um discurso caribenhista empenhou-se em homogeneizar a identidade boricua. Estas parecem ser antagónicas, mas criaram um tipo de consenso no âmbito público, através de eleições e convivências de bandeiras e línguas. Lalo representa um discurso paralelo à ordem estabelecida, fica evidente em suas obras um carácter revelador, quase trabalhando desde o ominoso: isso que devendo ser ocultado tem sido desvelado; cuja materialidade artística bifurcada entre fotografia e literatura permite ver como a representação acusa ao poder e o desvenda tanto iconográfica quanto discursivamente.

---

<sup>11</sup>“Está claro que quienes propugnan la creación de espacios públicos agonistas, en los que el objetivo es revelar todo lo reprimido por el consenso dominante, van a concebir la relación entre las prácticas artísticas y su público de forma muy diferente que aquellos cuyo objetivo es la creación de consenso, aun cuando lo consideren crítico. Según el planteamiento agonista, el arte crítico es el que fomenta el dissenso, el que vuelve visible lo que el consenso dominante suele oscurecer y borrar. Está constituido por una diversidad de prácticas artísticas encaminadas a dar voz a todos los silenciados en el marco de la hegemonía existente”.

## REFERÊNCIAS

CABALLERO, María. **Eduardo Lalo: una mirada desde La isla silente hasta Los pies de San Juan**. Revista Letral, n. 6, p. 44-56, 2016.

DUCHESNE-WINTER, Eduardo. **Comunismo literario y teorías deseantes: inscripciones latinoamericanas**. La Paz/Pittsburgh: University of Pittsburgh / Plural editores, 2009.

GIMÉNEZ, Lulú. “La formación del Caribe. Rutas de identidad”. En LANCELOT, Cowie& BRUNI, Nina (org.). **Voces y letras del Caribe**. Mérida: Ediciones El otro el mismo, 2005.

LALO, Eduardo. **donde**. San Juan: Editorial Tal Cual, 2005.

MOUFFE, Chantal. Prácticas artísticas y política democrática en una era pospolítica. **Prácticas artísticas y democracia agonística**. Barcelona: MACBA/UAB, 2007.

# A GENEALOGIA MATERNA E O CORPO GRÁVIDO

Paola Ramos Ladeira (Mestranda em Ciência da Literatura, UFRJ)

## RESUMO

O presente artigo busca apresentar as tensões propostas por um poema de Adélia Prado entre a tradicional linhagem genealógica e uma genealogia materna que lança a mulher para o centro do debate. Pretende-se com isso demonstrar o feminino como uma fonte de transmissão de saberes. Autores como Judith Butler e Peter Sloterdijk são recorrentes no debate como forma de suporte teórico para o desenvolvimento das questões que surgem, como a concepção de útero e do corpo grávido.

**Palavras-chave:** Genealogia, gravidez, útero, corpo, feminino.

## ABSTRACT

The present article seeks to present the tensions proposed by a poem by Adélia Prado between the traditional genealogical lineage and a maternal genealogy that throws women to the center of the debate. It is intended to demonstrate the feminine as a source of knowledge transmission. Authors such as Judith Butler and Peter Sloterdijk are recurrent in the debate as a form of theoretical support for the development of issues that arise, such as the conception of uterus and the pregnant body.

**Keywords:** Genealogy, pregnancy, uterus, body, female.

## LINHAGEM

Minha árvore ginecológica  
me transmitiu fidalguias,  
gestos marmorizáveis:  
meu pai, no dia do seu próprio casamento,  
largou minha mãe sozinha e foi pro baile.  
Minha mãe tinha um vestido só, mas  
que porte, que pernas, que meias de seda mereceu!  
Meu avô paterno negociava com tomates verdes,  
não deu certo. Derrubou mato pra fazer carvão,  
até o fim de sua vida, os poros pretos de cinza:  
'Não me enterrem na Jaguará. Na Jaguará, não.'  
Meu avô materno teve um pequeno armazém,  
uma pedra no rim,  
sentiu cólica e frio em demasia,  
no cofre de pau guardava queijo e moedas.  
Jamais pensaram em escrever um livro.  
Todos extremamente pecadores, arrependidos  
até a pública confissão de seus pecados  
que um deles pronunciou como se fosse todos:  
'Todo homem erra. Não adianta dizer eu  
porque eu. Todo homem erra.  
Quem não errou vai errar.'  
Esta sentença não lapidar, porque eivada  
dos soluços próprios da hora em que foi chorada,  
permaneceu inédita, até que eu,  
cuja mãe e avós morreram cedo,  
de parto, sem discursar,  
a transmitisse a meus futuros,  
enormemente admirada  
de uma dor tão alta,  
de uma dor tão funda,  
de uma dor tão bela,  
entre tomates verdes e carvão,  
bolor de queijo e cólica. (PRADO, 2015, p. 107)

É mister salientar uma linhagem ginecológica advogada pela poeta Adélia Prado, sobretudo no poema “Linhagem”, no sentido de deslocar a origem materna para o centro do debate. Na ordem do corpo, o poema resgata uma economia diferenciada em relação à gestão relacional de integrantes familiares: há uma rotatividade entre a linhagem consanguínea proposta no título – linhagem, sem adereços, tomado em seu sentido mais padrão – e a organização sociocultural advinda do referente comum a todo ser humano: vir ao mundo através de uma mãe, o que Adélia chama de “árvore ginecológica” logo no primeiro verso do poema. Geralmente

chamada de árvore genealógica, a árvore ginecológica propõe um jogo entre *genus* e *gynae* num confronto de pares opostos em que se estabelece uma prática totalmente diferente do ponto de vista semântico. Segundo o Dicionário etimológico de Latim para o Português da Porto Editora, *genus, generis* correspondia ao nascimento, à raça, à origem, ao tronco – o mesmo que nos conduzirá à palavra genética – e *logia* viria do grego *logos*, significando conhecimento, ciência. Nesse sentido, genealogia seria o estudo dos progenitores e descendentes de uma pessoa por meio do aparato genético. Por sua vez, ginecologia vem do latim *gynaecologia*, tomada do grego *gyne*, que significava mulher, e *logia*, mesmo caso anterior, designando, nessa perspectiva, a especialidade médica responsável pelo aparelho reprodutor e pela saúde íntima da mulher. Pois o que se vê a partir disto é que a simbologia da árvore busca estabelecer conexões entre os indivíduos, formando uma comunidade organizada por meio de uma certa regra, a qual Adélia Prado busca situar no campo materno, resgatando esta origem comum. A questão é que, de modo não excludente, as diferentes economias se tensionam ao longo da micronarratividade interna ao poema:

Esta sentença não lapidar, porque eivada  
dos soluços próprios da hora em que foi chorada,  
permaneceu inédita, até que eu,  
cuja mãe e avós morreram cedo,  
de parto, sem discursar,  
a transmitisse a meus futuros,  
enormemente admirada  
de uma dor tão alta,  
de uma dor tão funda,  
de uma dor tão bela,  
entre tomates verdes e carvão,  
bolor de queijo e cólica.

Segundo os estudos feitos por Judith Butler, em *Problemas de gênero*, a expressão alcunhada por Simone de Beauvoir – "A gente não nasce mulher, torna-se mulher" – junto de seus estudos a favor da representatividade feminina, vão ao encontro da possibilidade de coabitação discursiva entre o feminino e o masculino, de modo que há possibilidades de sua representação, embora o feminino seja o único gênero marcado e corresponda ao outro ao passo em que o gênero masculino seja universal.

Para Beauvoir, o "sujeito", na analítica existencial da misoginia, é sempre já masculino, fundido com o universal, diferenciando-se de um "Outro" feminino que está fora das normas universalizantes que constituem a condição de pessoa, inexoravelmente "particular", corporificado e condenado à imanência. [...] Beauvoir propõe que o corpo feminino deve ser a situação e o instrumento da liberdade da mulher, e não uma essência definidora e limitadora. (BUTLER, 2003, p. 31-32)

Se do ponto de vista das linhagens o poema vai ao encontro do preceito defendido por Beauvoir, à luz do corpo feminino a liberdade da mulher não se realiza. Os versos seis e sete do poema "Linhagem" apontam para isso: "Minha mãe tinha um vestido só, mas/ que porte, que pernas, que meias de seda mereceu!". O corpo feminino, aqui, demarca claramente o que Butler pontua como o contrário da liberdade incorpórea do masculino, chamando atenção justamente para essa relação subjugada da mulher como um corpo.

Essa associação do corpo com o feminino funciona por relações mágicas de reciprocidade, mediante as quais o sexo feminino torna-se restrito ao seu corpo, e o corpo masculino, plenamente renegado, torna-se paradoxalmente, o instrumento incorpóreo de uma liberdade ostensivamente radical. (BUTLER, 2003, p. 31)

Ainda na ordem do poema, ao que concerne à transmissão da sentença – "Todo homem erra. Não adianta dizer que eu/ porque eu. Todo homem erra./ Quem não errou vai errar." – é preciso salientar que decorre a partir de sua pronúncia pela voz poética, que é feminina, mas se amparando entre os elementos que inicialmente caracterizavam os donativos acumulados para posterior herança de seu avô paterno e seu avô materno, o que reforça a possibilidade de leitura da inserção de uma nova linhagem que não forma um par opositor com a tradicional, a masculina, ou que seria contrária a uma economia do sangue, mas que, antes, desloca o referente comumente centralizado nos estudos antropológicos – um patriarcado<sup>1</sup>, a herança submetida ao nome do pai, os fidalgos elipsados no poema adiliano em análise – para dar visibilidade à origem comum materna, revogando um espaço muitas vezes ocultado.

---

1 Judith Butler em *Problemas de gênero* aponta para o problema de se universalizar o patriarcado, o que justifica o uso do pronome indefinido. (vide páginas 20 e 21)

Minha árvore ginecológica  
me transmitiu fidalguias,  
gestos marmorizáveis:

Para Judith Butler, não é possível uma relação representável entre feminino e masculino a partir de uma economia em que o masculino corresponda ao significante e ao significado – a referência poética ao léxico “homem” infere esta relação de masculino enquanto o gênero universal. Precisamos, então, observar o que este gesto de resgate nas aderências da semantização materna torna possível, e para tal iremos recorrer a Peter Sloterdijk, em sua trilogia *Esferas*, para esmiuçar o que o mesmo atribui ao seio materno e a sua concepção de linhagem.

Certa feita Peter Sloterdijk introduz o conceito de linhagem em sua teoria da intimidade diádica, de modo a explicar sua consideração nas populações sedentárias dos primeiros povos e cidades, justificando uma necessidade de identificação que se estabeleceu a priori a partir do ideário de parentesco veiculado à ideia dos mortos territorializados. Interessa, em primeira instância, observar como os corpos, ainda que mortos, servem como sedimentos básicos para a formação cultural das mais remotas sociedades documentadas. E que, junto aos corpos humanos, o solo dará conta de uma necessidade de organização. E ele segue:

Assim como o destino significa incapacidade de revanche, parentesco significa a conexão ordenada de jovens com adultos e de adultos com antepassados fixados ao solo. Nas primeiras colônias, em que ser significava geralmente estar emparentado, e existir, proceder de uma linhagem, os seres humanos aprenderam a dizer de que seio materno procederam e em que relação estavam com as mães e os solos. (...) Com o giro até o imperativo genealógico da razão e da atribuição, o seio materno, junto com seu portal e sua entrada, foi submetido a uma mudança transcendental de significado: desde então já não é só o ponto de partida de todos os caminhos do mundo, senão também o fim das grandes viagens de regresso que irão ser empreendidas ao interesse de algo que se fará urgente: a busca dos antepassados, a pergunta pelos mortos e o renascimento; em honra da autoidentificação, em uma única palavra. Para os vivos inquietos o seio materno se converte no lugar da verdade; se impõe tanto a seu pensar como aos seus desejos como o mais íntimo “ali” onde o mortal pode buscar algo; o que lhes espera ali é nada menos que a inteligência de sua própria identidade. (Nossa tradução<sup>2</sup>)

---

2 “Así como el destino significa incapacidad de revancha, así significa parentesco la conexión ordenada de jóvenes com mayores y mayores con antepasados fijados al suelo. Em las primeras colonias, en las que ser significa generalmente estar-emparentado, y existir, proceder de um linaje, los seres humanos han de aprender a decir de qué seno materno proceden y en qué relación están con las madres y los suelos.(...) Con el giro hacia el imperativo

De modo sintético, a tríade sloterdijkiana que sustenta uma reconfiguração do seio materno como lugar de saída para o lugar de regresso, e mesmo de entrada, é composta pela busca pelos antepassados, a pergunta pelos mortos e o renascimento. Segundo o mesmo, estes elementos conformariam a própria identidade. Respeitadas as devidas equidistâncias, a poética adeliana irá se erguer a partir de um substrato semelhante: a tríade morte, sexo e deus<sup>3</sup>, e para tal, irá revogar o espaço feminino dentro das articulações cotidianas. Esses são os elementos formadores de sua identidade. Contudo, pensar em identidade embasados na leitura de Judith Butler nos conduz para uma emergência de identidades:

(...)há o problema político que o feminismo encontra na suposição de que o termo mulheres denote uma identidade comum. Ao invés de um significante estável a comandar o consentimento daquelas a quem pretende descrever e representar, mulheres – mesmo no plural – tornou-se um termo problemático, um ponto de contestação, uma causa de ansiedade. [...] A noção binária de masculino/ feminino constitui não só a estrutura exclusiva em que essa especificidade pode ser reconhecida, mas de todo modo a “especificidade” do feminino é mais uma vez totalmente descontextualizada, analítica e politicamente separada da constituição de classe, raça, etnia e outros eixos de relações de poder, os quais tanto constituem a “identidade” como tornam equívoca a noção singular de identidade. (BUTLER, 2003, p. 20-21)

Quiçá pela percepção do referido acima, alguns críticos utilizam-se de termos incorporados da lexicografia do corpo grávido para falar da poética adeliana. Destaco dois: Affonso Romano de Sant’Anna, que na nona edição dos *Cadernos de Literatura Brasileira* menciona uma força uterina para falar de Adélia Prado e Frei Betto que no ensaio *Adélia nos prados do Senhor* escreve ser ela uma “poeta em estado de gravidez permanente”. Sempre grávida. Populosa. Em estado de abertura para o outro. Sempre em partilha. Assim se poderia entender a

---

genealógico de la razón y de la atribución, el seno femenino, junto con su portal y su entrada, fue sometido a un cambio trascendental de significado: desde entonces ya no es solo el punto de partida de todos los caminos del mundo, sino también el término de los grandes viajes de regreso que han de ser emprendidos en interés de algo que se há hecho urgente: la búsqueda de antepasados, la pregunta por los muertos y el renacimiento; en honor de la autoidentificación, en una palabra. Para los vivos inquietos el seno materno se convierte en el lugar de la verdad; se impone tanto a su pensar como a sus deseos como el más íntimo <<ahí>> donde el mortal puede buscar algo; lo que les espera ahí es nada menos que la inteligencia de su propia identidad.” (SLOTERDIJK, 2009, p. 253).

3 “e dizer sem soberba ou horror:/ é em sexo, morte e Deus,/ que eu penso invariavelmente, todo dia./ É na presença d’Ele que não é pudico/ e não se ofende com as posições no amor.” (PRADO, 2015, p. 59-60).

gravidez não apenas como o potencial para o parto, mas antes como o processo, o meio, de modo a transladar a decodificação para a de uma escritora capaz de manter-se na tensão que é a habitação do outro em si por meio da escrita, o que é revogado no próprio poema em questão ao se conjecturar a transmissão em moldes de herança de uma sentença textual:

Esta sentença não lapidar, porque eivada  
dos soluços próprios da hora em que foi chorada,  
permaneceu inédita, até que eu,  
cuja mãe e avós morreram cedo,  
de parto, sem discursar,  
a transmitisse a meus futuros

Todavia, essa relação de transmissão, saliente em todo o poema, reaviva-se na lexicografia da gravidez e aponta para uma função reprodutiva que Butler, ao esmiuçar os estudos de Monique Wittig, destaca como sendo uma suposta caracterização das mulheres.

Em *The Lesbian Body* ["O corpo lésbico"], como em outros escritos, Wittig parece discordar contudo de uma sexualidade genitalmente organizada *per se* e evocar uma economia alternativa dos prazeres, a qual contestaria a construção da subjetividade feminina, marcada pela função reprodutiva que supostamente distingue as mulheres. Aqui a proliferação de prazeres fora da economia reprodutiva sugere uma forma especificamente feminina de difusão erótica, compreendida como contra-estratégia em relação à construção reprodutiva da genitalidade. (BUTLER, 2003, p. 50-51.)

Partindo deste pressuposto, o enquadramento da poética adeliana pela crítica dentro de uma bolha uterina corresponderia a um gesto estereotipante e negativo. Contudo, ainda que o gesto julgue apequenar, o corpo grávido apresentado por críticos lança luz à proposta de genealogia materna a partir da árvore ginecológica adeliana e corrobora com aquilo que Sloterdijk dita em *Esferas*, que "todas as árvores da sabedoria têm suas raízes no interior feminino" (Nossa tradução<sup>4</sup>).

---

4 "Todos los árboles de la sabiduría tienen sus raíces en el interior femenino." (SLOTERDIJK, 2009, p. 253)

## REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. **Corpos que importam**. Tradução de Magda Guadalupe dos Santos e Sérgio Murilo Rodrigues. *Sapere Aude*. BH, v.6, n.11, p. 12-16, 1º sem. 2015.

\_\_\_\_\_. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.

**Dicionário Houaiss Conciso**. Instituto Antônio Herculano Houaiss. São Paulo: Moderna, 2011.

**Dicionário de Latim – Português**. Dicionários editora, 3 ed. Porto: Porto Editora, 2008.

MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a dádiva**. São Paulo: Cosacnaify, 2013.

PRADO, Adélia. **Poesia Reunida**. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

SLOTERDIJK, Peter. **Esferas I. Burbujas: Microferología**. Madrid: Ediciones Siruela, 2009.

NUNO RAMOS E O FAZER ARTÍSTICO:

RELAÇÕES DE PROXIMIDADE E EXCLUSÃO

Luciana Silva Camara da Silva (Doutoranda em Literatura Comparada,  
UFRJ)

RESUMO

O artigo tem como proposta demonstrar o enfrentamento trazido pela obra híbrida e tensional de Nuno Ramos. As relações de proximidade e exclusão se fazem presentes e extravasam os limites das artes oferecendo novas possibilidades a todo instante. Jean- Luc Nancy torna-se um notável observador deste terreno instável que as artes ocupam, visto que do conflito convergem obras cuja relação mútua de proximidade e exclusão transitam em um entrelaçar, ora singular, ora coletivo. Neste aspecto, o presente estudo, sem pretender esgotar a temática, fará uso de noções emprestadas do filósofo francês em consonância com alguns trabalhos do artista brasileiro confluindo numa dança incessante em que obra escrita e obra visual se mesclam, se afastam e se aproximam.

**Palavras-chave:** Nuno Ramos; Artes; Hibridismo; Contemporâneo.

## ABSTRACT

The article has as a proposal to demonstrate the confrontation brought by the hybrid and tensional work of Nuno Ramos. The relations of proximity and exclusion are present and go beyond the limits of the arts offering new possibilities at all times. Jean-Luc Nancy becomes a notable observer of this unstable terrain that the arts occupy, since from the conflict converge works whose mutual relation of proximity and exclusion transpose in a interlacing, sometimes unique, sometimes collective. In this aspect, the present study, without intending to exhaust the subject matter, will make use of borrowed notions of the french philosopher in consonance with some works of the brazilian artist, converging in an incessant dance in which written work and visual work merge, move away and approach.

**Keywords:** Nuno Ramos; Art; Hybridism; Contemporary.

*Criar cada detalhe. Se for pendurar algo, por exemplo, criar o grampo. Se o grampo estiver pendurado no teto, criar o teto. Se for o teto de uma casa, criar a casa ou, se estiver a céu aberto, criar o céu aberto* (RAMOS, 1993, p. 21).

## 1. APARÊNCIA CONTRADITÓRIA, NATUREZAS MÚLTIPLAS

Criar o impensável a partir da matéria tensional, próxima e excludente, mescla entre atrito e abraço, faz de Nuno Ramos artista movediço em um terreno contemporâneo para o qual as artes nos convocam e desafiam nossa percepção de campos, imagens, materiais, palavras. O informe da forma toma fôlego e nos alfineta ao criar o impossível desafiando o *establishment* do que é obra artística.

Ramos cria um complexo convergente entre a linguagem híbrida, a sensibilidade, o choque à visão retiniana e aos pré-conceitos adotados pelas ideias que limitam as artes. A expressão singular sobre o material, trabalhado em tensão, nasce nas suas obras e Ramos encurta as distâncias sobre o que seriam os limites artísticos ao utilizar mármore, blocos de pedra, gesso, areia, cal, algodão, resina, carvão, parafina, vidro – só para citar alguns. Os materiais são retirados da zona de conforto habitual e transformados, edificando um novo olhar para aquilo que foi e agora é.

A dificuldade de adaptação entre os materiais, em um primeiro momento, leva à tensão e a incompatibilidade gera um embate não excludente, mas difusor de múltiplos amorfos ou bem contornados. A arte em sua singularidade passa a ser plural; a diversidade de técnicas, suportes e materiais projetam sua casca evidenciando camadas antes encobertas pela opacidade da superfície una. A pluralidade irradia e as artes conquistam seu espaço não se limitando a serem uma apenas e, sim, múltiplas, revelando a crescente problematização do seu ser e seus limites, visto que as

obras revelam-se, experiências multidirecionadas, traçando uma imensa arena cultural onde ficam expostos os conflitos. Nestas superfícies receptivas a tantos e tantos sentidos, ficamos sem saber precisar o que os retém, o que os afasta, o que os amalgama, enfim, o que os determina. Esta conjugação de elementos difusos forma uma espécie de poema sinfônico contemporâneo de harmonias dissonantes com rápidas

alterações de ritmos, sem qualquer centro tonal ou estruturas temáticas (KLABIN, 2000, p. 6).

As relações plurais das variadas linguagens experimentadas por Nuno Ramos fazem de sua obra uma mescla entre objetivo e subjetivo, entre caos e serenidade, entre vida e morte, entre agonia e êxtase, entre proximidade e exclusão, enfim, entre matérias que clamam e nos atraem para sua atenção imediata.

## 2. TESTANDO OS (DES)LIMITES

A esfera experimental toma conta das linguagens apresentadas pelo artista. O heterogêneo se articula em uma poética de proximidade, exclusão e transformação. Elementos naturais ao ar livre transformam-se em instalações, tornando-se parte de uma cosmogonia em que o início e o fim são um ciclo incessante em consonância com o tempo, ativo em todas as camadas matéricas, no seu triunfo interno ou na exuberância das cascas que soltam e nos aniquilam. É o que ocorre em: *Craca*<sup>1</sup>, *Marécaixão*<sup>2</sup> e *Dois Irmãos*<sup>3</sup>. Matérias diversas – cera, mar, terra – transformam-se em elementos constituintes do desafio criativo lançado por Ramos.

A palavra enquanto matéria textual participa do espaço destinado à visualidade e ganha destaque nas obras do artista. Uma nova dimensão é posta à prova aglutinada às questões experimentais ilimitadas de suas propostas. Na obra *Breu*<sup>4</sup>, trechos do livro *Cujo* (1993) são base para uma superfície escorregadia e incerta dos elementos retorcidos, agregando a forma objetiva da palavra à uma transparência incerta e desmoldada; em *Caldas*

---

1 Escultura produzida com cera, peixe, folhas, flores e conchas fundidas em alumínio. Projetada originalmente para ser fincada em uma cratera, à maneira dos meteoritos, para a instalação a peça foi dobrada e apoiada em si mesma. Dimensões: 300 x 300 x 600 cm. 46ª Bienal de Veneza. 1995.

2 Na maré baixa, esculturas de compensado e espelho são presas à areia por cabos de aço. Com a subida da maré, as esculturas são parcialmente submersas. Compensado, espelhos e cabos de aço. Dimensões variadas. Palmas, Santa Catarina. 2000.

3 Alumínio fundido, sal, terra e vidro. Dimensões aproximadas: 300 x 300 x 100 cm e 220 x 120 x 150 cm. Local não informado. 2003.

4 No chão, trecho do livro *Cujo* escrito em carvão e coberto por uma película de breu. Carvão, arames, cano plástico, algodão cru, lâminas de latão, cobertores petrificados por breu e resina. Dimensões variadas. Centro Cultural São Paulo. 1990.

*Aulete (Para Nelson 3)*<sup>5</sup>, quatro letras presentes no verso do samba “Eu e as Flores”, de Nelson Cavaquinho e Jair do Cavaco fundem-se no dicionário, intensificando o diálogo da poesia com a linguagem musical e o livro que contém os significados vocabulares.

O visual e o verbal confluem em instabilidade e aproximação, em ritmo cadenciado e descompassado, naturezas múltiplas que agregam e desagregam um sem-fim de possibilidades testadas em seus limites já que

A matéria deve caminhar disforme, dispersa, irrepetível, portanto moralmente insubstituível, individuada, indiferente a nós, inclusive. No limite, não poderia ser vista, nem sentida, nem ouvida, nem provada (RAMOS, 1993, p. 15).

Em *Cujo* (1993), as palavras oscilam em um ritmo fluido e leve e ao mesmo tempo arenoso, pesado onde as vozes nos testam e se testam entre lamentos asfíxiantes e o toque da pureza residual. Os fragmentos são a matéria em si, anotações dispersas em linhas curtas, longas, respiráveis e sôfregas, compondo um ato, um gesto, uma linguagem poética onde as três vozes dialogam entre si e para si:

Pus todos juntos: água, alga, lama, numa poça vertical como uma escultura, costurada por seu próprio peso. Pedacos do mundo (palavras principalmente) refletiam-se ali e a cor dourada desses reflexos dava uma impressão intocada de realidade (RAMOS, 1993, p. 9).

O fragmento acima evidencia a presença da pluralidade material em destaque na escrita do autor, como forma de abordar sua própria criação. Essa seria a primeira voz, em consonância com o artista plástico Nuno e sua ação no atelier em que a multiplicidade de materiais usados nas suas obras busca a criação tão expressiva ao artista.

A segunda voz, relata o processo de dar vida à obra em composição. Seria uma espécie de *meta-obra* em que a descrição dos materiais isolados fundem-se em matéria-prima

---

5 Homenagem ao compositor Nelson Cavaquinho. Cada um dos cinco volumes do *Dicionário Caldas Aulete* tem as páginas cavadas por quatro letras do verso “A nossa vida é tão curta”, do samba “Eu e as Flores”, de Nelson Cavaquinho e Jair do Cavaco. Colocado na terceira capa de cada volume, um espelho reflete pelo vão das letras. *Dicionário Caldas Aulete*, espelho e caixa de acrílico. Dimensões variadas, 2006. Centro Cultural Banco do Brasil de Brasília. 2008.

organizando uma obra que agrega e solidifica, cresce e vive. Percebe-se que a palavra é tão importante quanto a matéria sólida, visto que encontrar um nome para designar tal feito é o mais difícil para essa voz:

Pus o vidro derretido sobre o breu, que dava uma forma côncava ao feltro. O problema era o que fazer com o vidro agora, já que se ele prevalecesse eu teria uma escultura de vidro. Bem, poderia derretê-lo novamente, ou lançar asfalto frio para recobri-lo, mas neste caso teria uma escultura de asfalto frio. Seria preciso, então, que os materiais se transformassem uns nos outros ininterruptamente e, o que é mais difícil, encontrar um nome para este material proteico, um nome que tivesse as mesmas propriedades dele (RAMOS, 1993, p. 9).

Outra voz, a terceira, mais reflexiva, filósofa, entre os discursos das demais vozes. Ela traz questões do âmbito da criação, transformação, vida, morte, felicidade e desventura como fica exposto nas seguintes linhas:

Sentia uma necessidade inadiável de raciocinar (de imaginar algo), de sair dali, caminhar e pensar. A felicidade muitas vezes é o alívio imediato de uma espécie de asfixia asmática, claustrofóbica, em que nos metemos (RAMOS, 1993, p. 11).

Na obra, *O Pão do Corvo* (2001), com o texto “Lição de Geologia”, percebemos que a plasticidade do meio é posta à prova através das palavras. Os sujeitos aqui demonstrados são “coisas”, na própria palavra do escritor, (RAMOS, 2001, p. 9), coisas que pensam, falam internamente; fazem parte de nossa construção, o princípio de tudo e mesmo assim têm vergonha de ser o que são e, por isso, cobrem-se de pó, fuligem, penugem, retraindo-se e disfarçando sua identidade. A escrita reflete as nuances da materialidade plástica de que o artista faz uso em suas obras através da linguagem que ao mesmo tempo oculta e revela, forma e deforma, cria e recria a base de tudo, inclusive, nós mesmos. Como visto nesta passagem:

O motivo de seu fracasso, provavelmente, deve-se ao fato de a matéria de que se recobre ser ela mesma parte sua, compartilhando sua decepção –

*também ela* quer ocultar-se, reproduzindo infinitesimalmente o movimento que deveria ser restrito ao caroço que lhe deu origem (RAMOS, 2001, p. 11).

#### 4. O PONTO TENSIONAL

Essa trança em que as diferentes práticas artísticas se inter-relacionam faz de Jean-Luc Nancy, um notável observador. Para ele (2008), as artes se lançam numa zona intrincada de teares, fazendo-se uma parte da outra, nascendo obras de uma relação mútua cuja proximidade e exclusão são caminhos norteadores que a constituem nesse entrelaçar, ora singular, ora coletivo. Neste aspecto, obra escrita e obra visual se mesclam numa dança incessante em que se afastam e se aproximam, se desdobra uma na outra, transformando-se, movendo-se para outras recomposições e deslocamentos, expondo as alternâncias de um ponto a outro, de um suporte a outro, pois “a pluralidade é um fato das artes” (NANCY, 2008, p. 12).

A estrutura poética da linguagem literária de Ramos amplia seu horizonte significativo através das palavras; devido a sua plasticidade, as artes modulam-se e se transpõem uma nas outras, apesar de suas diferenças, mas se recompondo constantemente em uma sinfonia completa diante das individualidades que se agregam e se comple(men)tam. A Arte em suas variáveis está na escrita e nas obras visuais de Ramos, por exemplo, já que ambas se diferenciam através das suas formas e atuações, mas ao mesmo tempo se inter-relacionam em um somatório multiartístico em que a matéria impulsiona e fortalece a obra literária e visual do artista.

Dessa forma, a criatividade traduzida nas obras literárias ou visuais, através da matéria em seus múltiplos possíveis, é extrapolada por Nuno Ramos ao longo de suas instalações, esculturas, telas, vídeos, músicas, fotografias, poesias, contos, ensaios, notas; são matérias ilimitadas e abertas, vivas e em constante mutação, visto que

as coisas adquirem uma presença ostensiva, daquilo que não se pode reduzir a um uso ou a uma função. E quem pense que se trata de uma operação fácil, que se detenha um instante nos objetos que o cercam: talvez seja possível identificar aí diferentes texturas, mas resta muito

pouco do que um dia foi matéria. No entanto, por que em sua trajetória Nuno Ramos não se contentou em reforçar a presença taxativa de uns poucos materiais, obtendo deles o maior rendimento possível? Por que enfim precisou produzir obras tão variadas, deslocando-se constantemente entre materiais, formas, procedimentos e preocupações tão diferentes, que não excluíram mesmo a necessidade de lidar com as palavras, envolvendo-as — literal ou literariamente — com uma substancialidade bem distante de seu uso rotineiro? (...) Pela capacidade de trazer à tona os elementos mais díspares e por relações formais bastante diversas, sua poética deixava de se ligar exclusivamente a um tipo determinado de aparência, escapando assim de um brutalismo que lhe daria uma identidade limitada (NAVES, 1997, p. 182).

E uma voz nos interrompe, sussurrando em lamentos indecifráveis, desejando mostrar o processo criativo de todos esses blocos, palavras, costuras, a indagar o motivo para tudo isso, a refletir o modo de tatear os materiais em suas variedades físicas, químicas, visuais, formais e através da indeterminação de seus murmúrios, ela nos testa e completa: “Inventar uma pele para tudo” (RAMOS, 1993, p. 19) essa é a condição.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BATAILLE, Georges. Informe [1929]. In: HOLLIER, Denis (org.). **DOCUMENTS**. Paris: Jean-Michel Place, 1991. 2 v. [1 v., n° 7] p. 382.

DANTO, Arthur C. **Após o Fim da Arte:** a arte contemporânea e os limites da história. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odisseus Editora, 2006.

\_\_\_\_\_. **A Transfiguração do Lugar-Comum:** uma filosofia da arte. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naif, 2010.

DELEUZE, Gilles. **A Dobra:** Leibniz e o Barroco. Tradução Luiz B. L. Orlandi. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1991. p. 18-19.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A inelutável cisão do ver. In: \_\_\_\_\_. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 29-35.

FOSTER, Hal. **Prosthetic gods**. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2004.

GROYS, Boris. **Art power**. EUA: The MIT Press, 2008.

KLABIN, Vanda Mangia. **Apresentação ao catálogo Nuno Ramos**. Rio de Janeiro, Centro de Arte Hélio Oiticica, 1999/São Paulo, Museu de Arte Moderna, 2000, p 6. Disponível em: <http://www.nunoramos.com.br>. Acesso: 25 de abril 2014.

NANCY, Jean-Luc. **Resistência da Poesia**. Tradução Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, s/d.

\_\_\_\_\_. **Las musas**. Tradução de Horacios Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.

NAVES, Rodrigo. Nuno Ramos: uma espécie de origem. In: *Nuno Ramos*. São Paulo, Ática, 1997, p. 182. Publicado no catálogo Nuno Ramos. Rio de Janeiro/São Paulo: Centro de Arte Hélio Oiticica e Museu de Arte Moderna de São Paulo, outubro de 1999. Disponível em: <http://www.nunoramos.com.br>. Acesso em : 26 de junho 2017.

RAMOS, Nuno. **Cuja**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

\_\_\_\_\_. **O pão do corvo**. São Paulo: Ed. 34, 2001.

\_\_\_\_\_. **Nuno Ramos**. Organização Ricardo Sardenberg; texto do crítico de arte Alberto Tassinari. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **O Inconsciente Estético**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

SILVA, Luciana Silva Camara da. **A poética do (in)visível em Junco, de Nuno Ramos**. Rio de Janeiro, 2016. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura.

SMITH, Terry. **What is contemporary art?** Chicago: Chicago Press, 2009.

# A TRANSPOSIÇÃO POÉTICA. UMA PASSAGEM DA IMPOTÊNCIA PARA O IMPOSSÍVEL CRÍVEL

Leonardo A. Alves de Lima (Mestrando em Teoria Literária, UFRJ)

## RESUMO

“Aquilo que o poema não pode dizer não é indizível, mas o real do dizer”. A afirmação de Mallarmé aponta para a transposição poética como uma passagem da impotência para o impossível [crível] na língua. Eis o nó deste trabalho: lidar com a transposição, isto é, a possibilidade de vitória no “lance de dados” e na contingência através da poesia. Alain Badiou, por Mallarmé, pensou uma estética da análise no sentido de que certas operações poéticas são formalmente idênticas às operações da cura analítica e que, por conseguinte, pode-se falar de uma estética da análise na transposição que faz a poesia através da escritura a partir do traço. Não à toa, Badiou dirá que a poesia é a tarefa da transposição do “eu ao isso”. A escrita que suporta um traço autobiográfico é o lugar em que se inscreve a passagem do eu ao isso, por exemplo, a escrita joyciana. Ao criar um pensamento do desaparecimento sem a necessidade de retorno do objeto na língua o poema é deslocado. Tal movimento, a nosso ver, somente será possível através da escritura do amor que não confessa o fim, antes prefere a vida.

**Palavras-chave:** Transposição, poesia, Mallarmé, impossível, escrita.

## ABSTRACT

"What the poem can not say is not unspeakable, but the real thing to say." Mallarmé's statement points to poetic transposition as a passage from impotence to the impossible [credible] in language. Here is the knot of this work: dealing with transposition, that is, the possibility of victory in the "data throw" and in the contingency through poetry. Alain Badiou, by Mallarmé, thought an aesthetic of analysis in the sense that certain poetic operations are formally identical to the operations of analytic healing and that therefore one can speak of an aesthetic of analysis in the transposition that poetry does through writing from the trace. No wonder, Badiou will say that poetry is the task of transposing "I to it." The writing that supports an autobiographical trait is the place where the passage of the self to this is inscribed, for example, the joycean writing. When creating a thought of disappearance without the need to return the object in the language the poem is displaced. Such a movement, in our view, will only be possible through the writing of love that does not confess the end, but rather prefers life.

**Keywords:** Transposition, poetry, Mallarmé, impossible, writing.

*Um poeta não chega a justificar a natureza. A poesia é fora da lei  
A poesia faz a penumbra, introduz o equívoco,  
afasta ao mesmo tempo da noite e do dia -  
da colocação em questão e da colocação em ação do mundo*  
Georges Bataille

*(...) E veio o Sonho: e foi despedaçado!  
E veio o Sangue: o marco iluminado,  
a luta extraviada da minha grei!*

*Tudo apontava o Sol! Fiquei embaixo,  
na Cadeia que estive e em que me acho,  
a Sonhar e a cantar, sem lei nem Rei!*  
Ariano Suassuna; Infância

## PRÓLOGO - CENAS IMPOSSÍVEIS, PLENAMENTE CRÍVEIS

Mallarmé desembarca de um transatlântico na Praça Mauá, centro do Rio de Janeiro. Pede uma cerveja no Cabaré Kalesa no número 61 da rua Sacadura Cabral. Badiou e Bataille sentam-se com ele. Joyce não aparece. Marcou o evento como “comparecerá”, mas fez a “Gaga” e não foi. Quem nunca? Os três enchem os copos, oferecem um gole ao santo e brindam, é claro, à crise do verso.

## 1º PARTE - DA TRANSPOSIÇÃO: PAIRANDO SOBRE O ABISMO

“Aquilo que o poema não pode dizer não é indizível, mas o real do dizer” (MALLARMÉ In: BADIOU, 2004, p. 240). A afirmação de Mallarmé aponta para a transposição poética como uma passagem da impotência para o impossível crível na língua. Eis o nó deste trabalho: lidar com a transposição, isto é, com a perda e com a possibilidade de vitória sobre lei da natureza e na contingência através do poema, o que me leva a perguntar se algo se afirma no final. Essa vitória não é necessária. Ela é, ao mesmo tempo, uma aposta e um trabalho no um lance de dados que Georges Bataille entendeu como uma queda: a queda dos dados sobre a mesa de jogo. Eu cito: “A noite estrelada é a mesa de jogo sobre a qual o ser se joga: lançado através desse campo de

efêmeros possíveis cai lá de cima, desamparado, como um inseto de costas” (BATAILLE, 1945, p. 335). Bataille continua dizendo: “Nenhuma razão para julgar a situação ruim: ela me apraz, me enerva e me excita” - eis o trabalho na queda e na língua: cólera e excesso.

Ser lançado sobre a mesa significa, nos termos de Bataille, haver outra possibilidade para a vontade além das leis naturais e estáticas, ou seja, as leis do embelezamento da natureza por parte do poema. Em contrapartida, pode ser que o poema entre no jogo do puro embelezamento, ora da natureza, ora do dado servindo como uma espécie de ferramenta de resignação para que cada peça do jogo aceite seu “papel” nas leis do jogo. Há uma tensão aqui. De um lado, o significante oposto ao significado e a representação no verso. De outro, o significante enquanto significado, entendendo assim, a ideia como jogo como artifício e como sendo a própria forma. O verso como uma encenação em seus artifícios. Derrida diz de uma encenação que reivindica seus artifícios em um texto intitulado *La dissémination*. Eu cito:

A operação que já não pertence ao sistema da verdade não manifesta, não produz, não desvela nenhuma presença; também não constitui mais que uma conformidade de presença ou de adequação entre uma presença e uma representação. Não é contudo uma unidade mas o jogo múltiplo de uma cena que, não ilustrando nada fora dela mesma, palavra ou acto, nada ilustra. Nada senão a multiplicidade facetada do ilustre que não é nada, ele mesmo, exceto a sua luz fragmentada. (DERRIDA, 2001. p. 275)

Note que até aqui temos lidado com a seguinte questão: do que diz o poema - da lei natural e de seu embelezamento aurático artificial ou da queda que antecede o toque dos dados na mesa - da cólera e do excesso que recusa a lei, perde rei e faz aparecer a penumbra e o equívoco. A partir daí, segue-se outra questão: o artifício, a encenação ou em última instância, o verso ilustra o que pode iluminar de si próprio ou dizemos da forma do verso para podermos dizer (um segundo dizer) de uma presença por trás do verso, ou seja, a própria vida. Nesse sentido, o artifício de Mallarmé lido por Derrida seria a música enquanto metáfora da forma encenando um encadeamento peculiar de timbres ao ignorar a referencialidade da linguagem verbal. O verso como sendo a própria crise como apontam Pedro Eiras e Rosa Martelo em suas notas sobre *Crise de versos*. O que fica evidente é que há uma perda, seja para se construir uma aura artificial da natureza ou a perda evidente na linguagem e naquilo que a linguagem não pode dizer, ou seja, sua

própria impotência congênita e para o equívoco que é a tentativa de dizer o que não pode ser dito. É a queda e não apenas o dado que evidencia o equívoco. Diz Bataille: “O equívoco está geralmente ligado a seus nomes [Victor Hugo e Mallarmé]. Mas um e outro esgotaram o movimento da poesia - que se completa em seu contrário: num sentimento de impotência da poesia” (BATAILLE, 1945, p. 336), não à toa há em Bataille um desejo de trair a poesia, ele diz: “Aproximo-me da poesia com uma intenção de trair: o espírito de astúcia é o mais forte em mim”.

É preciso trair as leis naturais, os embelezamentos artificiais da natureza, as estratégias mirabolantes que atuam no sentido de convencer pelo discurso persuasivo ou pelo discurso de autoridade que não houve queda, que o dado é suficiente por si (ou que o homem - ou que a sociedade governada por homens em seu *status quo* branco dominante - esse grande acordo nacional). É preciso trair a língua jurídica-midiática-civil-parlamentar que objetiva recuperar uma aura moralizante igualmente artificial, a língua daqueles que dizem que o jardim do Éden é aqui e que é preciso tomá-lo à força também pela língua, pela narrativa e pela poesia do embelezamento da natureza que serve ao discurso de poder.

A transposição poética reconhece a perda, sabe que ela existe. O sol que se pôs não retornará no meio da noite. O navio naufragado não emergirá intacto das profundezas do oceano, o morto não tornará à vida, a perda é absoluta. Sobre a perda e sobre o desaparecimento em Mallarmé Alain Badiou diz:

Mallarmé falou muito da impotência do poeta e o ponto de partida é a constatação de uma impotência, o que ele chama muitas vezes de ‘desastre’, outras de ‘nada’, ou ainda de ‘suicídio’, e que tem nele uma série de símbolos fundamentais, dentre os quais os dois mais importantes são o túmulo e o naufrágio. E por vezes, também, o pôr-do-sol, interpretado como a morte do sol. Portanto, de início, temos uma impotência - um desastre, um mal-estar - e é isso que o poema deve superar, através de operações particulares. A primeira constatação de Mallarmé que nos interessa é que a causa da impotência é uma perda, ou um desaparecimento. No fundo, Mallarmé nos diz que a impotência de um sujeito é sempre o desaparecimento de um objeto e a lógica do trabalho poético é a lógica desse desaparecimento. (BADIOU, 2004, p. 238)

Lidar com a impotência exclui a consolação. O poema não consola ninguém, não é um consolo sobre aquilo que se perdeu é a chance de vitória, a vitória sobre o desaparecimento. O que nos leva à pergunta fundamental que é: como conseguir uma vitória sobre o desaparecimento

absoluto? Para Mallarmé a vitória está na transposição que é a passagem do desaparecimento para a afirmação, pois algo se afirma no final, ou seja, não se trata de algo dialético, nem hegeliano. O poema assim, não diz o que desapareceu e sim opera sobre os rastros da perda para dizer de um segundo desaparecimento na língua pela escritura. O poema não recupera o que foi perdido, o descobre, o poema trai a perda e paira em suspenso sobre o abismo entre o desaparecimento e a afirmação. O poema faz transpor da cena da perda - a cena traumática ou a cena primária - para a cena teórica para afirmar algo no fim. A formalização da passagem da impotência para o impossível neste hiato da escrita. A poesia na transposição.

É nesse sentido que o biografema não é uma operação de redenção e consolo, pois a perda como já dissemos, é absoluta. Podemos nos perguntar se há no biografema um confessar que não se coloque na busca pela substituição do objeto perdido e, talvez seja justamente aí que Badiou tenha se interessado por Mallarmé, pois no início está o desastre. O poema não antecede ao desastre, caso contrário, o poema traria uma promessa de redenção à priori. A criação de algo formal enquanto vitória sobre a perda é o lado de lá – a outra margem - a transposição.

## 2º PARTE - DO QUE SE FIRMA NO FINAL

entretanto, para que serve a maravilha de transpor um facto da natureza no quase desaparecimento vibratório conforme o jogo da palavra, se não for para que daí se emane, sem perturbação de uma lembrança próxima ou concreta, a noção pura? (MALLARMÉ, 2011, p. 35)

Dizemos que noção pura é isso, é o “isso” da passagem do “eu [da perda] ao isso [que se afirma na língua]”. É aquilo que se afirma no final. É a cicatriz que evidencia o corte sem ser o objeto cortante ou a parte do corpo que se perdeu. A cicatriz de Ulisses de quem Barbara Cassin se pergunta se "seria ele [Ulisses] retornável", e se essa não seria a questão fundamental da Odisseia. Ulisses é reconhecido nesse retorno-não-retorno, pelo porteiro, pelo cachorro, pela criada que o reconhece pela cicatriz deixada pelo javali e por último por Penélope. Esse dia do retorno que já é, mas ainda não. Depois de tudo, ao fim de tudo e depois que finalmente Penélope o reconhece, por fim, vão os amantes para seu leito de amor. O leito construído pelas mãos de Ulisses. Atena lhe concede uma última graça (*karios*) e faz com que os deuses alonguem a noite sobre o leito dos amantes. O tempo do amor alongado no tempo da noite finita. Pergunto

se não estaria aí, engendrado, um dizer possível do amor. O amor: o infinito no finito. E não seria o amor, esse infinito no finito, o que se afirma no final, um impossível crível?

O que se afirma no final está diante dos olhos daquele que paira sobre o abismo: outro horizonte, ou seja, a escritura do amor. O amor não enquanto consolo, não enquanto redentor da perda ou seu substituto. O amor não se coloca como enxerto para da mutilação e tampouco é um bálsamo suave a suavizar a dor. O amor não enquanto ideia para a escritura e musa para o poema, o amor enquanto subversão prismática à lei natural. O amor: noção pura da queda, na queda, sem lei, sem rei e sem confissão. Ideia pura que não antecede ao texto antes resulta do texto em seu endereçamento, em seu passo, em sua transposição. Em *Crise de versos*, Mallarmé, ao se referir a noção pura, dá o exemplo da flor que, ao ser enunciada é a quase flor - a pura ideia na ausência dos ramos, mas presente no quase (MALLARMÉ, 2011, p. 35). O amor, aquilo que se afirma no final cultiva a flor ali onde seria impossível que flor houvesse - ali onde isso - “o isso” é impossível.

É possível amar em Ítaca? E na cidade-grife do grande acordo nacional? Amar: o efeito antes da causa. O silêncio ao invés do ruidoso barulho da artificialidade.

Sobre “isso” quero citar, primeiro, Marguerite Duras:

É o limiar onde começa o silêncio. O que acontece é justamente o silêncio, esse lento trabalho de toda a minha vida (...) Jamais escrevi, acreditando escrever, jamais amei acreditando amar, jamais fiz coisa alguma que não fosse esperar diante da porta fechada. (DURAS, 2003, p. 24)

Por fim, alçado sobre o abismo. Entre a margem de lá e que vislumbro, entre o amor e o sexo, entre a queda e a mesa, traindo a lei natural. Para lá da flor e do pôr do sol.

## EPÍLOGO

Simone Brantes, em seu fiat Uno meio branco, meio creme, leva Aristóteles para um samba na Gamboa. Para em fila dupla, na rua Sacadura Cabral nº 61 onde fica o Cabaret kalesa. No banco de trás um jaboti nascido no Marrocos em família judia ortodoxa, filho de Ogum, membro de uma igreja evangélica e apaixonado por um cágado argentino, toma uma cachaça. Abaixa o vidro da janela, e grita para os três que estão no bar: O pote! Olha o pote!

Você acha que sexo é isso:  
três  
ou quatro  
posições  
e executá-las?  
Você quer  
muito  
muito mesmo que eu goze?  
Então vamos por partes -  
não se vai com tanta sede ao pote -  
Primeiro: fabricar a sede  
Segundo: fabricar o pote  
Terceiro: deixar que a água jorre

O jorro cai, o pote cai e o amor que transborda, se afirma no final.

## REFERÊNCIAS

BADIOU, Alain. Por uma estética da cura analítica. **A Psicanálise e seus discursos**, nº34 Trad. Ana Lucia Teixeira Ribeiro, 2004.

BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Tradução: Fernando Sheibe. São Paulo: Autêntica, 1945.

BRANTES, Simone. **Quase todas as noites**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

DERRIDA, Jacques. **La dissémination**. Paris: Seuil, 2001.

DURAS, Marguerite. **O amante**. Tradução: Aulyde S. Rodrigues. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2003.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução: Trajano Vieira. Rio de Janeiro: Editora 34, 2013.

MALLARMÉ, Stéphane. **Crise de versos**. Tradução: Pedro Eiras e Rosa Maria Martelo. São Paulo, 2011.

SUASSUNA, Ariano. Infância. **Poemas**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1999.

# A ESTÉTICA POSSÍVEL: SOBRE O RANCOR E O ISOLAMENTO EM JOÃO ANTÔNIO

Beatriz Moreira da Gama Malcher (Doutoranda em Teoria Literária, UFRJ)

## RESUMO

Partindo de uma análise interna dos contos “Abraçado ao meu rancor” e “Maria de Jesus de Souza (perfume de gardênia)”, do livro *Abraçado ao meu rancor* (1986) de João Antônio, o presente artigo busca analisar o papel que o isolamento e o rancor desempenham na obra do autor deste período, levando em conta a internalização da realidade externa à obra e tendo como plano de fundo a ditadura civil-militar e o processo de redemocratização. Afastando-me das críticas que tendem a ler o autor pela sua biografia, pretendo estudar como a realidade mais ampla é transposta esteticamente à obra e observar o potencial e os limites da denúncia que os contos de João Antônio da década de 1980 podem exprimir.

**Palavras-chave:** ditadura civil-militar; João Antônio; *Abraçado ao meu rancor*; crítica biográfica.

## ABSTRACT

This paper aims to analyse the role of the isolation and resentment in the stories "Abraçado ao meu rancor" and "Maria de Jesus de Souza (perfume de gardênia)", from the book *Abraçado ao meu rancor* (1986) by João Antônio. For that, I take into account the internalisation of the external reality in the text - having as background the civil-military dictatorship and the process of redemocratization – therefore moving away from tendencies that read the author through his biography. I intend to study how the broader reality is transposed aesthetically to the work and to observe the potential and limits of the denunciation that João Antônio's texts of the 1980s can express.

**Keywords:** civil-military dictatorship; João Antônio; *Abraçado ao meu rancor*; biographical critics.

“Estética do rancor”: é este o nome dado por João Luiz Lafetá a escrita de João Antônio<sup>1</sup> em “Abraçado ao meu rancor” (Lafetá, 2004). Não é difícil entender o porquê desta nomenclatura: o crítico observa que, focado principalmente em personagens burgueses, esta coletânea de contos de 1986, então inéditos, opera um deslocamento de foco, onde, apesar da miséria dos contos das décadas anteriores continuar como pano de fundo, o “lumpen” daria lugar a personagens ressentidos de “classe média”<sup>2</sup>, de modo que “as artes da malandragem” estariam reduzidas “à miséria descorada, esfarrapada e pedinte” (Idem, p. 516).

De fato, há uma mudança de perspectiva, não apenas no que diz respeito aos personagens, levando em conta a saída de cena do malandro, dando espaço ao burguês ressentido, mas também e principalmente a uma espécie de tom no tratamento dado aos acontecimentos narrados nos contos. Para Lafetá, o que teria ocorrido desde 1963, ano de lançamento de seu mais aclamado conto, “Malagueta, Perus e Bacanaço”, até 1986, quando “Abraçado ao meu rancor” foi lançado, teria sido uma perda da:

[...] facilidade feliz de representar os tipos populares, facilidade que lhe deu fama, mas cuja ponta evidente de artifício levava a desconfiar de certa falsificação pitoresca. O resultado é complexo, e não sei dizer se agora melhorou. Sei que o pitoresco quase sumiu, dando lugar a uma matéria muito pesada, e o estilo ressentido-se, perdendo em graça e flexibilidade. Sei que o pitoresco quase sumiu, dando lugar a uma matéria muito mais pesada, e o estilo ressentido-se, perdendo em graça e flexibilidade. Além disso, o texto *carregado de referências autobiográficas*, fiel mas pouco transfigurado, corre o risco que José Versíssimo acusou no pioneiro Lima Barreto: a amargura “legítima, sincera, respeitável”, atrapalhando a arte. (Idem. Grifo meu)

---

<sup>1</sup> Usarei, ao longo deste artigo, a abreviação J.A. para me referir ao autor.

<sup>2</sup> Uso o termo entre aspas por entender a sua imprecisão que leva, muitas vezes, a um uso utilitário, ora querendo caracterizar o conjunto das classes trabalhadoras, ora a pequena burguesia (Pochmman, 2014). Acredito que, pela caracterização feita por João Antônio de seus membros – geralmente artistas, jornalistas, pequenos empresários, publicitários e produtores – a “classe média” por ele trata é a pequena burguesia. No entanto, opto, ao menos neste artigo, por preservar o uso do termo, tal como faz o autor. Cabe, no entanto, num trabalho de análise mais amplo, que esta diferenciação seja demarcada.

Talvez o diagnóstico dado por Lafetá seja acertado no que diz respeito ao processo de complexificação sofrido pelos contos de J.A.. No entanto, tentar entender o texto pelo autor é, neste caso (como em muitos outros), incorrer à um erro crítico que impede observar como a realidade mais ampla é transposta à obra, assim como a possibilidade de pensar, mais amplamente, nas questões políticas e sociais que diziam respeito ao Brasil daquela época. Não digo, com isto, que a análise de Lafetá perde de vista a dimensão crítica dos contos, mas sim que, ao misturar autor e personagem, o crítico não nota o teor de denúncia (proposital ou não) que o texto pode exprimir. Vale, neste sentido, citar o trecho final do ensaio:

É que a brutalidade da exploração capitalista no Brasil parece ter aumentado nos últimos anos, e seu reflexo na esfera ideológica, principalmente entre intelectuais de classe média (escritores, professores, artistas, jornalistas), tende a se polarizar em duas atitudes: a cooptação de um lado, ostentando o brilho do dinheiro justificado pelo elogio da racionalidade, da modernidade, do internacionalismo; o inconformismo do outro, levando a arma da indignação e do rancor. Se a primeira atitude tem algo de cínico em seu exibicionismo triunfante, a segunda não consegue esconder uma incômoda, desajeitada visão do processo social. E a simplificação das duas abana prejudicando tanto a política, como o pensamento ou a arte. O problema é geral, não é só de João Antônio. Mas este *Abraçado ao meu rancor* permite que o vejamos de forma muito nítida. (Idem, p. 17)

Se a observação de que o capitalismo havia, naquele momento, mostrado sua maior brutalidade e se refletido de maneira danosa na intelectualidade de “classe média” está correta, seria, no entanto, limitado entender a representação desta classe, que aparece ora cooptada e ora rancorosa, como uma simplificação. Penso, neste sentido, que Lafetá faz esta análise exatamente por ler os contos de João Antônio partindo de um ponto de vista biográfico, vendo nos personagens e narradores o próprio posicionamento autor. Minha hipótese é de que, pelo contrário, a representação do burguês rancoroso, apesar de não ser uma postura militante, se trataria de uma representação acertada da realidade social do período, onde a insatisfação política não parecia mais ter lugar na esfera pública. Isto posto, a “estética do rancor” desenvolvida por João Antônio, talvez fosse menos flexível e graciosa (Idem) e, pelo menos a

título de gosto, pouco artística, mas seria a estética possível para a exposição acertada do momento social e político.

Fora isso, é interessante também observar que, apesar da mudança de perspectiva, as classes populares continuam sendo representadas por J. A.. No entanto, esta representação é distinta daquela feita duas décadas antes em seus contos do livro de 1963 *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Concordando, neste ponto, com Lafetá, o pitoresco sairia de cena. No entanto, acredito o lumpem destes contos de 1986 não é tão rancoroso quanto o burguês, apesar de ser representado a partir de um isolamento bastante similar. Aproximados no isolamento, o que marcaria a diferenciação entre o burguês e o lumpem nestes contos, além do posicionamento social, seria uma questão de consciência dos limites do capitalismo. Para apresentar este ponto, o presente artigo propõe a análise dos contos “Abraçado ao meu rancor” e “Maria de Jesus de Souza (perfume de gardênia)”, do livro *Abraçado ao meu ranço*.

## O INCONTORNÁVEL RITMO DO CAPITAL

“Abraçado ao meu rancor”, conto que dá nome à coletânea lançada em 1986, narra a história de um jornalista paulista morador do Rio de Janeiro que, a convite da cidade de São Paulo, é chamado para revisitar-la e divulgá-la como destino turístico. Guiado por folhetos promocionais e publicitários, desde o início fica claro que o personagem foi chamado para vender a cidade como um objeto de consumo; uma mercadoria:

A mercadoria que está à venda, sabe-se logo, é a própria cidade de São Paulo, alardeada em tons triunfais e eufóricos, sem sinal de crítica. Bem no clima eufórico do “milagre brasileiro” vendido pela ditadura civil e militar”. [...] Que não existe, mas é vendida como um falso brilhante, dando uma boa medida do país e da época, pautada pelo otimismo cego do progresso e da modernização à brasileira. (BUENO, 2013, p. 118)

A personagem vaga pelas ruas da metrópole e contrasta o que observa com o discurso oficial que a cidade faz de si mesma - através de “folhetos de propaganda” que cantam “a vida” e “boletins que” pintam “um governo eficiente” (ANTÔNIO, 2001, p. 91). No lugar da cidade grandiosa exposta pelos folhetos, o que o narrador mostra é como o processo de gentrificação por um lado a descaracteriza e, por outro, não consegue esconder a sua miséria.

Fica claro para o leitor mais familiarizado com a obra de J.A. que os locais que são visitados pelo jornalista em seu passeio pela cidade de São Paulo são praticamente os mesmos que, em 1963, seus malandros Malagueta, Perus e Bacanaço, percorreram<sup>3</sup>. No entanto, se os locais e a cidade são os mesmos, há algo de diferente entre as duas representações: é que “a cidade deu em outra” (Idem, p. 74). E é precisamente sobre esta mudança que fala o texto.

O narrador percorre os bairros frequentados antes pela malandragem e boemia paulista, mas estes agora estão ausentes: o lugar deles foi ocupado por uma intelectualidade apática. Como é o caso do Ponto Chic, “onde nasceu e fez glória nacional um tipo de sanduíche, o bauru” (ANTÔNIO, 2001, p. 90). O narrador vai a este bar precisamente em busca dos artistas e jogadores de outrora:

Estou atirando os olhos famintos num espelho lateral e buscando que buscando um conhecido. Ninguém. Fácil entender, amuado. A freguesia não tem mais artistas e nomes consagrados do turfe, da vida comercial, do teatro, circo, rádio, jornal. Antes, juntava, fazia agitação. Gente anônima, agora. [...]. Aí, desenhado, brinco de mim para mim: não é mais ponto, nem chique. Logo, aborreço esse exercício de palavras. Não mais a presença de um Sérgio Milliet que, tímido, eu olhava de longe. E de Pagano Sobrinho. Mortos. Silenciaram suas marcas boêmias, livres, invejadas, destoantes. Pessoais. (Idem, p. 91)

Este trecho é relevante para mostrar a questão do silenciamento, central para a interpretação do conto: o que o narrador enxerga como um sinal de liberdade destoante fôra ceifado da dinâmica social. O Ponto Chic é apenas uma das inúmeras locações percorridas pelo

---

<sup>3</sup> Para uma análise comparativa entre os dois contos, recomendo a leitura da tese de doutoramento da Professora Ieda Magri (2010).

narrador em busca destes personagens livres de outrora, os quais não são jamais encontrados ao longo de todo o texto. Este movimento de busca pode ser resumido na frase que abre o conto e se repete continuamente em seu decorrer: “Por onde andaré Germano Matias? ”. Germano Matias, como apresentado pelo conto, era um malandro, sambista e compositor que outrora fazia ponto nos botequins do Largo do Paissandu. Ele é a personificação desta intelectualidade e malandragem que frequentava, outrora, os locais que agora o narrador visita, mas não os encontra. Fora os locais gentrificados, há também os abandonados, como é o caso do Edifício Martinelli e seus antigos glamourosos salões de bilhar:

As cores das outras bolas com que a branca se choca nunca mais você verá no Mourisco. Nem nada. E o que você viu, viu. Não mais. Hoje, os ratos, fedor vexatório, lixo pelos corredores, fala-se em interdição. Velhos moradores vão aos jornais, pedem socorro. Nem justiça pedem, com essa nunca contaram. Deço. Vou sabendo que a nossa justiça é cega, lenta. E coxa. Olhem o que foi feito do Martinelli. Escuro, penumbra ensebada, abafada e restos, mofo. (Idem, p. 82)

Em resumo, é esta a dinâmica através da qual o conto é encaminhado: a busca sem sucesso pelos Germanos Matias; sambistas, malandros e artistas em uma cidade onde não existe mais espaço para eles:

No longo e difícil passeio pela cidade de São Paulo, o narrador por certo não encontrará mais o sambista sarará e sua lata de graxa. Assim como também não encontrará, no centro da cidade, os bares, as sinucas, os pontos de encontro, o pessoal da vida boêmia, no meio que à margem do ritmo geral da vida disciplinada e regrada pelo trabalho regular, pela família, pela reprodução mais direta e ordenada da vida. A lógica do capitalismo modernizado agora é outra, e essa margem malandra, caso se possa assim dizer, desapareceu. (BUENO, 2013, p. 119)

A mudança do contexto urbano, é, portanto, incontornável para a compreensão deste conto, sendo uma das chaves principais para a sua interpretação<sup>4</sup>. Apesar disso, proponho aqui desenvolver uma análise paralela com o objetivo de observar mais precisamente a função narrativa e crítica do narrador-personagem. Um dos movimentos mais importantes para a compreensão desta função é a reflexividade, a partir da qual o narrador questiona a sua função e de toda a sua classe - que chama de “classe merda” (ANTÔNIO, 2001, p. 82) – dado o contexto social e político da ditadura civil-militar. Vale ressaltar que, evidentemente as críticas andam juntas, ou seja, a mudança sofrida pela cidade e a representação desta “classe média” seriam originárias de um mesmo movimento. Cabe aqui, a cargo de exemplo, destacar que como as longas passagens que narram a mudança da cidade são sempre atravessadas, por um caráter reflexivo, no qual o narrador pensa sobre as mudanças que ele mesmo sofreu ao longo do tempo:

Carrego um peso, ainda que vago, permanente; e se me ponho nos táxis, é com aborrecimento. Detestável ir a todos esses buracos, desentocaiar vagabundos, localizar salões de sinuca e me mover d carro. Devia tocar de ônibus, que os bondes se sumiram, o asfalto cobriu os trilhos como cobriu os paralelepípedos. Eu que me mexa pelos trens suburbanos ou pelos ônibus tão lentos desta cidade. Ruins, enormes, cheios onde se fala pouco. Mas será, pelo menos, decente ou limbo com esta gente, afinal uns pobres-diabos sem eira bem beira, sobrevivendo Deus sabe. Diacho. Quando os conheci e gostei deles, quando me estrepei e sofri na mesma canoa furada, a perigo e a medo, eu não tinha esses refinamentos, não. Mudei. Sou outra pessoa; terei tirado de onde estas importâncias e lisuras? De teu pai não foi, mano. Também é verdade que, agora, visto na moda e não simples. Meto antes as roupas que, só depois chegarão aqui [...] (ANTÔNIO, 2001, p. 76-77)

A cidade que “deu em outra” (Idem, p. 74) é também, neste sentido, o homem, antes pobre e trabalhador, que deu em outro, membro da “classe média”. Muito similar, portanto, e concordando com Lafetá, é a trajetória de vida do autor: afinal, João Antônio, escritor e

---

<sup>4</sup> Para entender melhor como este processo se dá ao longo do conto, recomendo a leitura do ensaio “Um passeio pela cidade de São Paulo”, de André Bueno. In.: BUENO, André. **A vida negada e outros estudos**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

jornalista, também era de “origem humilde” (BOSI 2013); também viveu, ao longo da infância e da juventude, na cidade de São Paulo, frequentando as regiões mais boêmias da metrópole; também conheceu a sua ascensão econômica a partir da literatura e, trabalhando como jornalista, viveu a maior parte da vida no Rio de Janeiro (Idem). Não deixa de ser, então, sedutor ler o conto a partir da experiência própria do autor. No entanto, esta leitura acaba impedindo que algumas questões explicitadas pelo narrador venham à tona, isolando o personagem a sua própria condição e impedindo a crítica de observar o movimento social mais amplo ali exposto.

Se levarmos em conta o incômodo expresso pelo narrador com a cidade que mudou como relacionado ao incômodo com si próprio - que não se enxerga mais na classe de onde veio, e se desconforta, apesar de se resignar, como membro da “classe média” - podemos observar a própria crítica de classe operada pelo texto. Ou seja, o desconforto que o narrador sente perante a cidade que mudou é também um desconforto em relação não apenas às próprias mudanças pessoais, mas perante à “classe média”, de modo geral:

Empanturrado ontem e bebum, no coquetel, escaneci e, de voz empastada, eu disse classe merda. Com este embrulho no estômago, pesadão e ressacado, pertença a que classe senão a ela? A que usa óculos escuros para tapar a lágrima, o luto, a esbórnia. E o caráter. [...] Onde enfiaram os sambas de Germano Matias? Outra ideia amarga me vem. Todos os ditadores, eficientes e poderosos, usam óculos escuros. (ANTÔNIO, 2001, p. 82-83)

A meu ver, este trecho específico (assim como os parágrafos subsequentes) serve para explorar o movimento geral do conto, no qual o caráter reflexivo acerca do *eu* é associado à reflexão social mais ampla. Analisá-lo-ei, portanto, por partes. Ele já se inicia com um movimento de crítica à “classe média” (“classe merda”). Sua representação, neste trecho, tem em vista todo o movimento de “discrição” típica do burguês urbano médio. Segundo Simmel, para o funcionamento do organismo urbano se manter é necessário um alto grau de racionalidade por parte dos seus membros, já que “a técnica da vida na cidade grande não é

concebível sem que todas as atividades e relações mútuas tenham sido ordenadas em um esquema temporal fixo e supra-subjetivo” (SIMMEL, 2005, p. 580).

Assim sendo, o “bom burguês” se portaria socialmente de modo a excluir ao máximo possível a sua subjetividade, e seus traços instintivos e soberanos que determinariam a forma de vida de dentro para fora, para, no lugar disso, se portar a partir de “uma forma universal, definida esquematicamente” (Idem). O “esconder” o luto, as lágrimas e a esbórnea seria, portanto, parte deste movimento. O relevante, neste sentido, é que o narrador filia diretamente esta discrição da “classe média” com uma falta de caráter (“A [classe] que usa óculos escuros para tapar a lágrima, o luto, a esbórnia. E o caráter.”). O porquê dessa falta de caráter da classe é explicado logo a seguir de maneira sutil quando o narrador fala que os mais eficientes ditadores também usavam óculos escuros. E é a partir deste movimento sutil que é operada uma relação direta entre a classes médias e a ditadura. É, de fato, mais que sabido o interesse das classes médias e altas na ditadura militar (Dreifuss, 1981;1989; Netto, 2014). No entanto, no contexto específico de lançamento do conto, o ano de 1986 – ou seja, ano seguinte do que é considerado o fim da ditadura – era comum o discurso de afastamento e não envolvimento com os militares, tanto por parte das classes empresariais quanto também das classes médias, o que inclui jornalistas e intelectuais,

Para fazer um rápido apanhado histórico do momento: em 1986 já era relativamente ultrapassada a crise política de 1983/1984 que levou ao processo de “transição democrática” via eleições indiretas. Vale ressaltar que, concordando com Sallum Jr., a ênfase no processo de “transição” deixa escapar as características disruptivas “do processo de transformação” (SALLUM JR., 2015, p. 235), ao menos até a redação da Constituição de 1988 e as eleições diretas de 1989<sup>5</sup>. Com a derrota da campanha das Diretas, e forçadas a disputar as eleições presidenciais indiretas no Colégio eleitoral, parte das oposições político-partidárias e organizações societárias abriram mão do caráter mais combativo e, “para atrair os que apoiavam

---

<sup>5</sup> Sobre este processo, recomendo amplamente a leitura do livro “O Jogo da Direita”, de Dreifuss (1989).

o regime”, optou por lançar a candidatura de uma chapa moderada, formada pela dupla de dissidentes (porém) governistas Tancredo Neves e José Sarney (Idem). Isto posto:

[...] a esmagadora vitória de Tancredo Neves no Colégio Eleitoral e, com sua doença e morte, a posse de José Sarney na Presidência dependeram, pois, de luta acirrada, múltiplas decisões, iniciativas e *omissões* dos partidos, correntes partidárias, governo, militares e outros atores coletivos (Idem, p. 236. Grifo meu)

É, portanto, um engano pensar que foi a partir de um processo linear, sem rupturas, crises e omissões, que o país saiu do contexto de ditadura civil-militar e passou a ser uma “democracia”. No entanto, o discurso oficial do governo e da imprensa no período, tratava a questão a partir deste aparente equilíbrio e noção de que a transição ocorria dentro da “normalidade” (Idem). Além disso, havia um esforço por parte das classes dominantes para se distanciar do regime em crise, ao qual foram filiadas ao longo das duas décadas anteriores<sup>6</sup>, de modo a estabelecer novas relações políticas afinadas com seus interesses (DREIFUSS 1989).

Se pensarmos que o grupo da “classe média” funciona, neste sentido, como um campo de lutas, onde, por um lado, o pensamento contra-hegemônico pode florescer, mas, por outro, classes dominantes exercem sua hegemonia (POCHAMMAN 2014), podemos então entender o movimento empreendido por J.A. ao associar a “classe média” - que usa óculos escuros - aos ditadores. O movimento sutil, neste sentido, seria o de mostrar que esta classe que agora se exclui e tenta se desassociar do próprio grupo que ela, por décadas - seja por omissão, seja por medo<sup>7</sup>, seja por apoio direto<sup>8</sup> - se associou. Se trata, sendo assim, de um movimento, talvez radical, de colocar em pé de igualdade o ditador e o membro da classe média.

---

<sup>6</sup> Isto não quer dizer, claro, que não haviam dissidências dentro do próprio regime. Como discutido em sala de aula, por exemplo, os grupos empresariais ligados ao capital internacional, como o caso do Ipês (DREIFUSS 1986), estariam ligados à uma linha privatista castelista, esta contrária à linha nacionalista.

<sup>7</sup> A cargo de exemplo, cabe lembrar que, apesar do importante papel de resistência que a intelectualidade de esquerda (os “filhos da burguesia”) teve nos primeiros anos da ditadura civil-militar, muito de sua potência foi exaurida a partir do momento que a ditadura começou a persegui-la. (SCHWARZ 2009)

Esta crítica à relação da classe média com a ditadura fica mais evidente em outros trechos do conto, especialmente no que diz respeito ao jornalismo. Tratarei deste ponto mais a diante. Agora cabe continuar a mostrar o movimento de crítica empreendido no trecho destacado, por se complexificar. A crítica que desempenha, em um só movimento, não diz respeito apenas ao seu externo: à classe média, num conjunto, e à sua posição na política nacional. Diz respeito, internamente, ao próprio *eu* do personagem, afinal, antes mesmo de apresentar esta relação entre classe média e ditadura ele mesmo se inclui neste conjunto ao questionar: “pertencço a que classe senão a ela?” (ANTÔNIO, 2001, p. 76-77). A crítica, portanto, já atinge dois níveis.

Há ainda, porém, um terceiro nível, que retoma todo o processo de gentrificação supracitado: se, como apresentei anteriormente, as longas reflexões acerca da cidade que “deu em outra” (Idem, p. 74) são atravessadas por este caráter reflexivo - que tem em vista o local do narrador em relação à sua classe social que, por sua vez, é pensada em relação ao contexto político nacional - é observável, portanto, que não é possível enxergá-los como dois movimentos críticos distintos, mas sim como partes do mesmo processo. Se retornarmos ao trecho que utilizo, acima, como exemplo, isto fica mais claro. Entre a afirmação do *eu* (narrador) como membro da classe média - que “usa óculos escuros para tapar a lágrima, o luto, a esbórnia. E o caráter.” (Idem) - e aquela a respeito dos ditadores - “todos os ditadores, eficientes e poderosos, usam óculos escuros” (Idem) - a questão acerca do paradeiro de Germano Matias é (novamente) feita: “Onde enfiaram os sambas de Germano Matias?”. Esta maneira de formular e estruturar o texto não me parece ser por acaso: o questionamento está precisamente no *meio* da reflexão que associa o *eu* à “classe média” e a “classe média” ao regime ditatorial. Não me parece, portanto, se tratar de algo descolado do contexto, mas sim de uma parte formadora do argumento crítico, que se complexifica.

A São Paulo que deu em outra, vendida por publicitários e jornalistas - ocupação do narrador - que é fruto da modernização buscada pela ditadura (BUENO 2013). Também é

---

<sup>8</sup> Basta, neste sentido, lembrar das multidões que ocuparam as ruas na Marcha da Família com Deus pela Liberdade, contrária ao governo Jango e que serviu de apoio ao posterior golpe de 1964.

fruto das ideologias de uma classe que, agora se esconde – daí a metáfora dos óculos escuros – mas que se beneficia deste processo. Afinal, o narrador, mesmo que avesso e crítico a ele, se coloca como parte do problema e lucra com ele – ele trabalha venda desta “ideia” de cidade da qual ele mesmo não comunga. É, portanto, complexo, apesar de sutil, o movimento feito nestas poucas linhas. O texto continua e a crítica à “classe média” fica mais evidente, mas agora direcionada ao ofício jornalístico:

[...] Como vão as coisas neste país adjetivo, preferível e menos desastroso o sujeito ser apenas jornalista. Com o correr dos anos, perderá duas coisas e só duas. Embora, é verdade, propriedades que um homem só perde uma vez. O tempo e a vergonha. Mas o sujeito vai aprendendo a se tapear. Engambela-se, se ilude e joga pala dentro de si pensamentos outros. Vai empurrando a vidinha morna com a barriga. Pior é, no país, sujeito que, escritor, se mete a jornalista. Aí, perderá potencial maior – o tempo, a vergonha, o talento e o estilo. Além, claro, de correr outros riscos sérios da dor inútil. Bate-lhe o envelhecimento precoce, a velhice íntima, baixa-lhe impotência, medo, mais as deformações e vícios pequenos da classe média. Porque esse tipo de infeliz será sempre um animal bufo da classe média. Vai bufanear o tempo todo para ela – e jamais orbitar fora do alcance dela – e se iludir, ardiloso e frenético, pelos bares a dizer, só depois de bebido, que não pertence a ela. [...] Mas da classe média você não vai escapar, seu. A armadilha é inteiriça, arapuca blindada, depois que você caiu. Tem anos e anos de aperfeiçoamento, sofisticação, tecnologia, ah o cartão de crédito, o cheque especial, o financiamento do telefone, da casa própria e do resto da merdalhada que for moda e, meu, sem ela você não vive. Não respira, é ninguém. Ou melhor, é nada: você já virou coisa no sistema. E não pessoa. (ANTÔNIO, 2001, p. 83-84).

Aqui a crítica mais evidente é a de que quando o indivíduo entra no jogo do capital e em suas relações, não importa o quanto se negue dele ser parte, ele já o é; ele nunca orbita para fora de seu alcance. No horizonte da crítica está a coisificação do homem, que quanto mais engendrado no sistema, mais desumanizado é. No entanto, o ponto que vale a pena ser destacado no trecho anterior é precisamente aquele que fala que “da classe média você não vai escapar” (Idem). Ele marcaria este ritmo incontornável do capital, do qual, não importa o

posicionamento político, seria impossível de escapar. Seguindo esta lógica, melhor seria então, mesmo que contra vontade, trabalhar para ele:

Bufanear a classe média, pajear, aturar e ser como ela. Quer queira, quer não. [...] O seu caso é escrever o que os homens mandam e os poderosos querem. Ou para que pensa que é pago? Achava que sairia inteiro dessa complicada? Ora, sequer é profissão de pessoas decentes. Nada. Não complique. É uma ocupação que, se feita com limpeza, seria limpa (ANTÔNIO, 2001, p. 85)

O jornalista, talvez, seria um tipo representativo desta figura engendrada no sistema, por ter, por muitos anos, ficado sob a sombra do regime e, em concomitância, ter dependido dele para sua sobrevivência profissional. Cito outro trecho do conto onde, ao meu ver, esta representação do jornalista como oposição resignada parece clara:

Conheço, por exemplo, que em quaisquer casos, o escriba – mau escriba e bom fariseu – terá de sobreviver de sobejos, engolindo sapos [...] Apenas sobrevivendo numa sombra do boi vergonhosa, fina flor da calhordice vigente. E atirando culpas à censura da ditadura tupiniquim. Jeitoso e sabido, de um jeito ou outro, ao longo do caminho, nem tão tortuoso, acabará escrevendo elegante e bonito, brilhante sempre, reportagens otimistas, agradáveis e construtivas, finórias e premiadas. (ANTÔNIO, 2001, p. 91)

Esta representação do jornalista é um exemplo mais claro da complexidade da engrenagem do sistema que gera a necessidade de sobrevivência de tal modo que o indivíduo, inicialmente por necessidade, se submete a ele – “engolindo sapos” – até que se adapta e passa a trabalhar para ele de bom grado - “ao longo do caminho nem sempre tortuoso” – mesmo que com culpa. Niilista? Se, como fez Lafeté, aproximarmos narrador de autor, sim: neste sentido seria impossível não enxergar este diagnóstico como uma espécie de fatalismo por parte do autor. No entanto, se propormo-nos a uma observação distanciada e tentarmos analisar o discurso do narrador não como o discurso pessoal do autor, mas como a exposição ou representação de um grupo social, outras conclusões podem ser tiradas. Acredito que, partindo desta abordagem, podemos pensar neste narrador - membro da “classe média”, que é contra um sistema, mas entende o papel que assume em seu funcionamento e se resigna a ele - como um

tipo ideal representante da pequena burguesia, em especial da esquerda, de meados dos anos oitenta.

Parto, para tal análise, do pressuposto de que o golpe de 1964 foi central para esvaziar as potencialidades da esquerda: em grande medida ele acabou com as ilusões de uma esquerda teleológica (PCB), que confiava numa burguesia nacional “revolucionária” e acreditava na inevitabilidade da revolução (SCHWARZ 2010). Também desmobilizou a massa da intelectualidade de esquerda (os tais “filhos da burguesia”), principalmente com o AI-5 em 1968 (Idem; XAVIER 2012). E, por fim, de fato exterminou os grupos mais combativos e resistentes: a esquerda armada.

Como consequência, o que ficou da esquerda teria sido precisamente uma esquerda enfraquecida, acoada e resignada, que entende que só conseguiria pequenos avanços através de omissões - como bem colocou Sallum Jr. em um dos trechos que citei mais a cima a respeito da transição democrática e da eleição da chapa Tancredo-Sarney - e fazendo parte da engrenagem do sistema - e não se opondo a ele. Afinal, o que os anos de ditadura ensinaram para este grupo seria exatamente o que o narrador de “Abraçado a meu rancor” expõe: que “já não está em tempos em que possa pensar com a sua cabeça” (ANTÔNIO, 2001, p. 85). Neste sentido, a estética do rancor a partir da qual o texto é construído, acerta na exposição da realidade que tenta mediar: a de um grupo social intelectualizado e consciente e, no entanto, resignado e desengajado.

## NOITES DE MARIA

Apesar de ter se destacado devido ao conjunto de contos representando a “classe média”, o *Abraçado ao meu rancor* reunia alguns contos onde as classes subalternas, em especial a população marginalizada (o lumpen) aparecem representadas. Talvez devido ao fato de J.A. ter recebido notoriedade por conta da representação de membros desta classe (Lafetá, 2004; Bosi, 2013), a crítica de então não tenha dado muita atenção a estas histórias no livro, frente à

novidade da “classe média” e de sua estética rancorosa. No entanto, para a análise que proponho desenvolver aqui, cabe trazê-las à tona. Apesar de não ser uma novidade na obra do autor a apresentação das classes subalternas, a forma com a qual tal apresentação se dá é distinta daquela que deu notoriedade a J.A. décadas antes, com o livro *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963). Afinal, mais de duas décadas se passaram entre os dois livros e manter a mesma forma de representação seria, evidentemente, ignorar os dados da realidade. Para ficar mais clara esta minha afirmação, usarei como exemplo o conto “Maria de Jesus de Souza (perfume de gardênia)” (2001) do livro *Abraçado ao meu rancor* e, paralelamente, farei uma breve comparação com o conto “Malagueta, Perus e Bacanaço” (2012), de 1963<sup>9</sup> de modo a observar esta mudança.

“Maria de Jesus de Souza (perfume de gardênia)” é a história do dia de uma prostituta na cidade do Rio de Janeiro, desde a manhã até o fim da noite. Também em primeira pessoa, a narradora, Maria de Jesus de Souza, vaga pelos bairros centrais da Glória e Lapa e, à medida que narra os acontecimentos do seu dia, também expõe suas reflexões e devaneios. Este formato não é novo para o autor: a cidade sempre, desde seus primeiros contos, desempenhou um papel central na dinâmica narrativa, assim como os processos internos reflexivos dos narradores. A meu ver, a cidade não emerge apenas como mero cenário onde se desenrolam os acontecimentos: como acredito que ficou claro em minha breve análise de “Abraçado ao meu rancor”, ela desempenha um papel de composição, servindo para enformar as relações sociais e circunscrever a possibilidade de atuação de seus atores. Isto posto, o espaço urbano parece emergir no texto como condicionante, de modo que não apenas as ações que se desenrolam no texto, mas também as motivações, expectativas e reflexões dos personagens parecem estar subordinadas a ele.

---

<sup>9</sup> O conto de 1963 entrará, portanto, neste artigo, apenas como comparação com o conto de 1986. Não pretendo, sendo assim, me debruçar inteiramente no texto, levando em conta, principalmente, a amplitude de discussões que ele suscita devido à exposição do contexto nacional do pré-ditadura. Trata-se, portanto, de uma análise que deve ser desenvolvida com maior afinco em outra ocasião.

Explico: os elementos constitutivos da cidade parecem sempre convergir em um processo de interiorização. Não quero dizer, com isso, que haja uma separação cartesiana entre o indivíduo e o mundo: pelo contrário, entendo que nos contos os processos subjetivos estão diretamente relacionados com a dinâmica mais ampla do meio social urbano. Este subjetivismo e interiorização, claro, não é uma novidade na literatura, sendo um recurso presente ao menos desde o realismo moderno (AUERBACH 2015), em especial do realismo russo – o qual, segundo André Bueno (2013), era extremamente apreciado por João Antônio. Em seus contos, o que parece desencadear os processos internos reflexivos dos personagens são sempre elementos da vida urbana: o trânsito dos automóveis, as luzes elétricas, o intenso fluxo de pessoas no horário do rush, as massas populacionais nos transportes públicos, a sujeira das ruas, etc. Esta interiorização tem alguns efeitos relevantes para a economia do texto. O primeiro deles é a aparência de isolamento que estes personagens parecem estabelecer em relação a seus contextos. Segundo Simmel:

A cidade grande moderna alimenta-se quase que completamente da produção para o mercado, isto é, para fregueses completamente desconhecidos, que nunca se encontrarão cara a cara com os verdadeiros produtores. Com isso, o interesse das duas partes ganha uma objetividade impiedosa, seus egoísmos econômicos, que calculam com o entendimento, não têm a temer nenhuma dispersão devida aos imponderáveis das relações pessoais. E isso está, evidentemente, em uma interação tão estreita com a economia monetária — que domina nas grandes cidades. (SIMMEL, 2005, p. 579)

As relações interpessoais e íntimas não fogem desta dinâmica e o sujeito, apesar de desenvolver um número elevado de interações sociais básicas em seu cotidiano, percebe-se isolado. A sensação de desajuste em relação ao próprio meio ou, ainda, de não integração parece ser, vale ressaltar, um dos motivos que guiam os contos de J. A. desde o princípio. No entanto, é um efeito que parece se acentuar ao longo do tempo, sendo menos evidente, por exemplo, nos seus primeiros contos. Tratarei desta questão mais a diante.

Outro efeito criado pela interiorização da cidade no indivíduo, é que é através deste processo que a crítica social parece emergir com mais potência nos personagens. Ou seja, o

meio urbano oferece os recursos que potencializam as digressões íntimas dos personagens que, refletindo sobre si próprios e suas questões pessoais refletem a sociedade no sentido mais amplo. Isto é evidente, como espero ter demonstrado, em “Abraçado ao meu rancor”. Também é bastante claro em “Malagueta, Perus e Bacanaço”. No entanto, me parece ser um recurso praticamente ausente dos contos em que as classes subalternas são foco narrativo na década de 1980, como o caso de “Maria de Jesus de Souza (perfume de gardênia)”. O que procurarei apresentar aqui é que, menos que uma falha crítica, esta ausência do teor reflexivo acerca da sociedade, num sentido mais amplo, é um dado relevante para se pensar o contexto da época. Antes, porém, de observar como funciona tal processo no conto de 1986, é importante observar como esta reflexão era construída anteriormente, pegando “Malagueta, Perus e Bacanaço” como exemplo.

Vale ressaltar, antes de tudo, que a figura do “malandro”, ao menos desde o Estado Novo, havia assumido um local ambíguo no imaginário social brasileiro. Anteriormente à Era Vargas, algumas formas de expressão e resistência popular, como o samba, o carnaval, a “malandragem”, etc, eram duramente perseguidos. No entanto, com o modelo de conciliações estabelecido pelo presidente, estes grupos sociais passam a ser incorporados no modelo social hegemônico, não, porém como uma fala histórica e contra-hegemônica, mas como uma “forma” apenas que servia à exaltação nacionalista dos “tipos” brasileiros (COUTINHO 2014). O malandro, que historicamente se construiu a partir de um discurso de resistência contra o sistema, passa a ter sua figura reconfigurada para fins tanto de exaltação de uma nacionalidade exacerbada, quanto comerciais<sup>10</sup> (Idem).

Junto deste discurso folclorizante, certas características especiais sobre a malandragem eram extremamente difundidas no imaginário social. Havia, por exemplo, uma certa idealização de seu estilo de vida, entendido como forma de resistência e transgressão ao desejo de ordem burguês. Desta leitura sobre o par ordem/desordem nem mesmo Antonio Candido escapou,

---

<sup>10</sup> Basta lembrar da figura do Zé Carioca, passarinho brasileiro criado pela Disney em 1942.

marcando fortemente a relação existente estes dois polos em seu ensaio “Dialética da malandragem”, de 1970, onde entende que a malandragem, polo da desordem do mundo, se relacionaria dialeticamente com a racionalidade burguesa – a ordem – o que resultaria em nossa formação social (CANDIDO 2010).

A ideia de desordem, apesar de partilhada por outros grupos, nem sempre era ligada a noção de transgressão e resistência: no discurso mais conservador, esta desordem era vista como falta de empenho, vagabundagem e inutilidade. Dentro destas representações ambíguas e múltiplas da figura do malandro que João Antônio constrói os seus personagens, que parecem se afastar de todas essas representações. Seus malandros nada têm a ver com o divertido malandro glamouroso e triunfante dos filmes e músicas: são pobres, esfaimados e, apesar de extremamente inteligentes e espertos, têm sempre um final fracassado (BUENO 2013).

Também a linha que separa os malandros e marginais dos “cidadãos comuns” é, nestes contos, representada de maneira bastante tênue. Se no discurso legal da época o problema destes grupos era a participação em atividades ilícitas, os contos contrapõem essa ideia com a representação de personagens que empreendem os mesmos tipos de ação, mas que são ligados a funções do governo, em especial policiais e membros do exército – muitas vezes responsáveis também por atos de violência e por extorsão aos grupos marginalizados. Cabe, como exemplo, o personagem Silverinha, policial envolvido nos jogos ilegais de sinuca que extorque Malagueta, Perus e Bacanaço, este último posto em comparação ao policial ao longo do texto: “ O malandro e o tira eram bem semelhantes [...] Neles tudo sintonizava” (ANTÔNIO, 2012, p. 163).

Os malandros de J. A. também nada tem a ver com a representação idealizada feita sobre eles como figuras da máxima resistência contra o sistema. Eles são sim dotados de certa consciência social e em seus discursos e reflexões constantemente aparece a afirmação de estarem ali por serem radicalmente contrários à vida daqueles que chamam de “trouxas” – ou seja, os trabalhadores explorados, que têm patrão, batem ponto, andam de um lado para outro

em bondes, ônibus e trens lotados em troca de um salário indigno. No entanto, esta postura de “resistência” é mais frouxa do que se espera e do que eles mesmos proclamam. Os malandros de João Antônio são ambíguos e parecem oscilar entre o desejo de transgressão e o de inclusão. Por exemplo, surge sempre em suas digressões, uma avaliação sobre a possibilidade de “largar essa vida”: de arranjar um emprego fixo, formar família, dormir cedo, abandonar o jogo e álcool, etc. Essa ambiguidade também se faz presente na crítica aos membros de classe alta: apesar de desaprová-los constantemente – são vistos como trouxas - todo desejo de ascensão na vida “malandra” parece passar pelo anseio de incorporar os códigos de comportamento da alta sociedade: os malandros que admiram são sempre os malandros “finos” e “bem educados”; o dinheiro que pretendem ganhar (e não ganham!) em jogatinas ou outras atividades transgressoras, são pensando, claro, para suprir necessidades mais urgentes – como a fome – mas também para comprar relógios, ternos de linho, carros, etc. Além disso, a representação do malandro que “se deu bem” é sempre do malandro que virou o “malandro oficial”: o bom jogador de sinuca que passou a dar aula na televisão, o sambista que ficou famoso, o homem que deu um golpe certo e mora numa mansão – todos malandros que naquele tempo já se submetiam à lógica da Indústria da Cultura e que serviam ao ideário nacionalista (COUTINHO 2014).

No entanto, apesar desta construção se contrapor à idealização feita por certos setores da intelectualidade acerca da figura do malandro, é ainda presente, não apenas nestes, mas em outros personagens marginais, uma consciência, mesmo que relativa, de suas condições e uma crítica ferrenha ao mundo do capital, mesmo que convivendo com o desejo de fazer parte de suas engrenagens. Cabe, a cargo de exemplo, um trecho do conto de 1963 no qual os trabalhadores que vagam, afobados, pelas ruas do centro são comparados com uma pedinte cega:

Lusco-fusco. A rua parece inchar. Bacanaço sorri. O pedido gritado da velha cega que pede esmolas. Gritado, exigindo. A menina chora., quer sorvete de palito, não quer saber se a mãe ofega entre pacotes. Bacanaço sorri. O sinal se abriu e nova carga de gente, dos lados da Lapa de baixo, entope a rua. Gente

regateia preços, escolhe, descompra e torna a escolher nas carrocinhas dos mascates, numerosas. [...] Bacanaço sorri. *Trouxas. Não era inteligência se apertar naquela afobação da rua.* Mais um pouco, acendendo-se a fachada do cinema, viria mais gente dos subúrbios distantes. A Lapa ferveria. *Trouxas.* Do Moinho Velho, DO Piqueri, de Cruz das Almas, de Vila Anastácio, de... do diabo. Autos berrariam mais, misturação cresceria, *gente feia, otários. Corriam e se afobavam e se fanavam como coiós atrás de dinheiro. Trouxas. Por isso tropicavam nas ruas, peitavam-se como baratas tontas.* Há espaços em que o grito da velha cega esmoleira domina. Aquela, no entanto, se defende *com inteligência, como fazem os meninos jornaleiros, os engraxates e os mascates. Com inteligência. Não andam como coiós apertando-se nas ruas por causa de dinheiro* (ANTÔNIO, 2012, p. 136. Grifo meu)

Neste trecho fica claro o contraste feito pelo personagem entre aqueles que vivem à margem da sociedade (a esmoleira, os meninos jornaleiros, os engraxates e mascates), tidos como inteligentes, e os trabalhadores que corriam “atrás do dinheiro”, caracterizados como “coiós”, “otários”, “trouxas”, dentre outros. Acredito que este trecho deixa claro como o movimento de internalização crítica da cidade é operado pelos personagens nos contos do autor, em especial “Malagueta, Perus e Bacanaço”.

Esta internalização, apesar de presente nos contos da década de 1980 que dizem respeito à “classe média”, como demonstrado anteriormente, parece estar ausente dos contos que representam as classes subalternas. Nada em “Maria de Jesus de Souza...” parece indicar este processo de crítica social por parte da personagem. Se os malandros de “Malagueta, Perus e Bacanaço” se equilibravam entre a crítica ao mundo do trabalho/dinheiro e o desejo de ascensão, aqui apenas o segundo ponto parece presente. O conto inteiro é guiado pela reflexão da prostitua Maria, leitora de fotonovelas e de horóscopo, cuja ambição é de sair das ruas para ir morar em um bairro de “classe média” e se tornar “Senhorita” (ANTÔNIO, 2001b, p. 41). Diferente de Bacanaço, que ri dos trabalhadores que correm atrás do dinheiro, o que esta personagem aspira é precisamente o contrário:

A brabeza de arrumar é uma grana, uma base. Aí então, uma vaga em Copacabana e uma viração de manicure, empregadinha, qualquer bagulho.

Mas tem de haver o capital de largada. O algum. Aí, Lapa, me desculpe o português ruim e fique com deus. (Idem, p. 40)

O desejo de ser parte da engrenagem do capital, ou seja, sair da margem (não enxergando, sendo assim, a partir de seu caráter de contraposição) não é atravessado apenas pela vontade de ter um emprego fixo e morar num bairro de classe média: também é, constantemente atravessado por devaneios de grandeza. Há, em Maria, diferente dos marginais da década de 1960, a vontade de ser parte dos altos ciclos sociais, de se relacionar com industriais e “doutores”. No entanto, a personagem entende que o acesso a esta vida, ao menos para ela, só poderia ser feito através da prostituição:

Hei de fazer base, arrumar um capital lá no Primor. Gente eternada, majorengos dos negócios, cada alto funcionário público, baita doutor barão, homem da grana, ali baixa gente abonada. Já pensou? Eu, senhorita Maria de Jesus, a enxuta, mãos manicuradas, a gata mansa, cabelo feito, anéis, cada duana de preço bonita escorrendo no corpo, bacaneando na noite do Bar e Boate Primor, girando de par constante na média-luz da pista. Vai ser a glória, meus chapolas. Na mesa, fumam-se cigarros americanos. Só uísque do bom, rolam champanha francês, vinhos brancos. Europeus legítimos. Senhorita Maria de Jesus, a naime, a minha tranchá, a que desfila. Toda dama. A dos fregueses recomendados e que se retira, fina, elegante, mais cedo e com destino certo. Aos melhores motéis da Barra da Tijuca. Almoço e jantar todos os dias e como. Restaurantes com ar-refrigerado. Cozinha internacional, música ambiente, fácil estacionamento junto ao mar. E não se deixa barato. (Idem, p. 38)

A personagem, idealiza, neste sentido, o modo de vida burguês e o deseja. Mais do que isso, entende que, apesar de exercer uma função ilícita, ela só está à margem por não ter os recursos financeiros necessários para fazê-la circular nos meios “corretos”. Ou seja, apesar de não ser crítica às classes altas, ela tem consciência da função social que o capital estabelece nas relações entre indivíduos e classes e que o pertencimento à uma esfera social é diretamente ligado a ele. Ou seja, há em Maria a consciência de seus limites e de sua condição, assim como há em Malagueta, Perus e Bacanaço. Não há, porém, uma visão crítica do processo social que a

coloca como marginal: pelo contrário, há uma ode a ele. Esta virada crítica, segundo a minha análise, não seria por acaso.

Na década de 1960, como analisa Roberto Schwarz, antes do golpe de 1964 (na verdade, de 1950 em diante) havia, principalmente devido ao Partido Comunista, certa penetração de ideias anticapitalistas, nas massas populares urbanas (SCHWARZ 2009). A ditadura civil-militar teria servido, neste sentido, para apartar as classes, de modo a impedir o diálogo entre a intelectualidade e as classes subalternas. Isto se reflete diretamente no senso de isolamento da personagem de Maria, que citei anteriormente. O esvaziamento dos espaços de socialização, assim como a maior perseguição às práticas marginais (jogo, prostituição, tráfico) durante a ditadura (FEIJÓ & PEREIRA 2014) teria dificultado o acesso dos grupos marginalizados à cena pública. Isto, junto com um processo de modernização e higienização das cidades, acaba afastando as possibilidades de inclusão (mesmo que relativa) destes grupos ao meio social.

Isto é evidente tanto no “Abraçado ao meu rancor” quanto no “Maria de Jesus...”. No primeiro caso, a busca sem sucesso do narrador de classe média pelos Germanos Matias em ambientes, agora ou aburguesados ou decadentes, mas outrora frequentados por uma diversidade social (de malandros, artistas, intelectuais burgueses, prostitutas, etcetera), seria um diagnóstico deste processo. O intelectual de classe média fica resignado a sua posição social e não conhece um espaço social onde seja possível a troca intelectual entre as classes. Para este personagem, o efeito disso é, por um lado, o descontentamento por conta de sua posição na sociedade e, por outro, a falta de vislumbre ou perspectiva de rompimento ou de abandonar esta classe. É um homem, portanto, que nutre ampla solidariedade pelas classes subalternas, mas que, ao mesmo tempo, compartilha do *ethos* burguês e só trafega por estes meios.

Num movimento contrário, Maria vaga pelo Centro do Rio de Janeiro em busca dos membros da classe alta, mas estes já são a ela inacessíveis. Ela é isolada na sua situação marginal e, não estabelecendo um diálogo mais amplo com outros membros da sociedade, só conhece o mundo para além da margem que lê em suas novelas. Malagueta, Perus e Bacanaço

frequentavam o mesmo espaço - os bares e botequins - que delegados, deputados, intelectuais, professores, artistas e estudantes, e viviam uma troca que, à Maria já é impossível. Ao invés de problematizar a sua condição, portanto, Maria vai apenas desejar a ascensão.

O isolamento e descontentamento expresso pelos personagens – tanto Maria quanto o narrador de “Abraçado ao meu rancor” - teria, sendo assim, uma relação intrínseca com o fato da hegemonia do pensamento de esquerda da década de 1960 ter sido ceifada pela ditadura, alienando intelectuais e artistas do debate político (SCHWARZ 2009). Por outro lado, se relacionaria também com o enrijecimento do modelo de disciplina e ordem empreendido pelos militares - com o apoio e financiamento da alta burguesia industrial e rural (DREIFUSS 1981) - que “higienizou” as cidades, endureceu as leis e perseguiu em grande medida os grupos sociais marginalizados (FEIJÓ & PEREIRA 2014) , de modo que espaços como os bares e bordéis em que as ações do primeiros contos de João Antônio se desenrolavam, desaparecem e os malandros acabam por se isolar um dos outros e da sociedade no sentido mais amplo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo tentou mostrar como o sentimento de rancor e o isolamento que atravessam o livro de contos *Abraçado ao meu rancor*, de João Antônio, teriam uma correspondência com a realidade social do momento de sua produção. É relevante, neste sentido, observar como os dois personagens que procurei observar aqui - o burguês intelectualizado, crítico e, porém, resignado, por um lado, e a prostituta alienada, por outro - são consequências de um mesmo processo social, cuja origem maior estaria na ditadura civil-militar.

Concordando com Lafetá (2004), a estética do livro é pesada, pouco fluida e nada graciosa. Os temas de seus contos também não são agradáveis. Pelo contrário: são pesados, apresentam problemas que não se resolvem e passam, em seu conjunto, um senso explícito de impotência. Claro que seria mais agradável, neste sentido, ler a respeito de um lumpen altamente crítico e combativo, ou de uma intelectualidade engajada. No entanto, talvez esta

tenha sido, no período de sua composição e à contrapelo das esperanças de libertação e de equilíbrio que os anos da “transição democrática” queriam inspirar (SALLUM JR. 2015), a única estética possível para desenvolver uma exposição acertada (e até mesmo crítica) da realidade e de seus tipos sociais.

Para um estudo mais abrangente, caberia observar como outros grupos sociais – alta burguesia industrial, proletariado, campesinato, dentre outros - são representadas na literatura tanto de João Antônio quanto de outros autores da época. Considero, como conclusão, importante desenvolver este tipo de estudo pois o conhecimento do imaginário social e das posturas assumidas por diferentes elementos da sociedade do período de “redemocratização” talvez funcione como uma chave para se pensar as consequências políticas e sociais deste isolamento e rancor nas décadas que se seguiram – inclusive nos dias atuais, quando encaramos as consequências de um novo golpe.

## REFERÊNCIAS

ANTÔNIO, João. “Abraçado ao meu rancor”. In.: \_\_\_\_\_. **Abraçado ao meu rancor**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, p. 67 – 126, 2001.

\_\_\_\_\_. “Maria de Jesus de Souza (perfume de gardênia) ”. ”. In.: \_\_\_\_\_. **Abraçado ao meu rancor**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, p. 31 – 50, 2001.

\_\_\_\_\_. “Malagueta, Perus e Bacanaço”. In.: \_\_\_\_\_. **Contos reunidos**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2012. pp: 131 – 181.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BUENO, André. “Um passeio pela cidade de São Paulo”. In.: \_\_\_\_\_. **A vida negada e outros estudos**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

CANDIDO, Antonio. **O Discurso e a Cidade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul, 2010.

COUTINHO, Eduardo Granja. **A comunicação do oprimido e outros ensaios**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2014

DREIFUSS, René. **1964: a conquista do estado. Ação política, poder e golpe de classe**. Petrópolis: Vozes, 1981.

\_\_\_\_\_. **A Internacional capitalista**. Rio de Janeiro: Editora Espaço e Tempo, 1986.

\_\_\_\_\_. **O Jogo da direita**. Petrópolis: Vozes, 1989.

FEIJÓ, Maurício & PEREIRA, Jesana. Prostituição e preconceito: uma análise do projeto de lei Gabriela Leite e a violação da dignidade da pessoa humana. *Ciências humanas e sociais*. **Maceió**, v. 2. n.1. p. 39-57, maio 2014.

LAFETÁ, João Luiz. “João Antônio e sua estética do rancor”. In.:\_\_\_\_\_. **A dimensão da noite e outros ensaios**. Antonio Arnoni Prado (Org.). São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

NETTO, José Paulo. **Pequena história da ditadura militar brasileira (1964-1985)**. São Paulo: Cortez, 2014

POCHMANN, Marcio. **O mito da grande classe média: capitalismo e estrutura social**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.

SALLUM JR., Basílio. “Notas sobre a (re)democratização”. In.: ALONSO, Angela & DOLHNIKOFF, Miriam. **1964: do golpe à democracia**. São Paulo: Hedra, p. 233-247, 2015.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969”. In.: \_\_\_\_\_. **Cultura e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito. **Mana**. Vol.11, nº 2. Rio de Janeiro, p. 577 – 591, 2005.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Cosac Nify, 2012.

# CONCEPÇÕES DE REALISMO NA CRÍTICA DE MACHADO DE ASSIS A *O PRIMO BASÍLIO*

Lucas de Aguiar Cavalcanti (Mestrando em Ciência da Literatura, UFRJ)

## RESUMO

Mesmo que se possa discordar veementemente das acusações que Machado de Assis fez a *O primo Basílio*, há que se reconhecer o trabalho minucioso de sua crítica. No entanto, não pretendo reacender a polêmica da famosa crítica machadiana, isto é, não pretendo avaliar a pertinência do julgamento de Machado de Assis. O que interessa neste artigo é compreender as noções teóricas que serviram de base ao argumento machadiano, ou seja, tentar depreender do texto os conceitos artísticos e literários que Machado defendia em 1878, sobretudo no que diz respeito ao realismo. Tal interesse justifica-se pela afirmação de João Cezar de Castro Rocha (2011) ao pensar sobre o julgamento machadiano do romance de Eça de Queirós: “Esse juízo é tomado como definitivo, muito embora seus pressupostos nem sempre tenham sido questionados, tampouco explicitados”. Deste modo, evito uma polêmica para entrar em outra: o realismo ou o não realismo de Machado de Assis. Para contribuir brevemente com essa discussão, que envolve o debate acerca das possibilidades e limites da *Mimesis*, pretendo analisar os pressupostos teóricos que Machado revela na crítica mencionada, além disso, analisarei o capítulo CVI de *Quincas Borba*, tentando pensar como o juízo crítico de Machado reflete em sua obra literária.

**Palavras-chave:** Machado de Assis; *O primo Basílio*; realismo ; crítica literária.

## ABSTRACT

Even though we may strongly disagree with the accusations that Machado de Assis makes against Eça de Queirós' novel *O primo Basílio*, we are obliged to acknowledge the thoughtful work of his critical writing. However, I do not intend to discuss the polemical points Machado makes in his criticism, in other words, I will not evaluate the pertinence of Machado de Assis' judgment. The purpose of this article is to understand the theoretical notions on which Machado's arguments rely, in other words, trying to analyze the artistic and literary conceptions that Machado defended in 1878, mainly those related to realism. The purpose of this article is justified by João Cezar de Castro Rocha's claim about the machadian judgment of Eça de Queirós' novel: "This judgment is taken as ultimate, even though its bases have not often been questioned nor explicated". Therefore, I escape one controversy to discuss another: the realism or non-realism of Machado de Assis. For a brief contribution to this debate, that involves the limits and possibilities of *Mimesis*, I intend to analyze the theoretical bases that Machado de Assis reveals on the above-mentioned criticism. Besides, I will analyze chapter CVI of the novel *Quincas Borba* in an attempt to think how Machado's critical judgment reflects on his oeuvre.

**Keywords:** Machado de Assis; *O primo Basílio*; realism; literary criticism.

Em sua primeira coluna de crítica literária publicada no jornal Folha da Manhã, no ano de 1943, o professor Antônio Candido escreveu sobre a importância da franqueza como valor mais alto para o crítico: “Se nem sempre é possível dizer tudo aquilo que se pensa, é sempre possível dizer apenas aquilo que se pensa” (CANDIDO, 1943). Franqueza e coerência são características que Machado de Assis desenvolveu em sua crítica literária, atividade que o escritor praticou ao longo de algumas décadas, paralelamente ao trabalho de romancista, poeta, cronista e funcionário público. Este ensaio busca dedicar-se a esse aspecto menos divulgado da obra machadiana, a crítica literária. Para isso, pretendo ler e analisar um de seus textos críticos que talvez seja o mais conhecido ou, ao menos, o mais polêmico, dentro de sua obra crítica, a saber, a crítica que Machado publicou sobre *O primo Basílio*. O romance de Eça de Queiros foi publicado em fevereiro de 1878 e, segundo João Cezar de Castro Rocha (2011), foi um grande sucesso de vendas no Brasil. Ainda em Abril do mesmo ano, isto é, aproximadamente dois meses após a publicação do livro, Machado de Assis escreve sua crítica altamente negativa, e extremamente franca, para o jornal *O Cruzeiro*.

O adjetivo “polêmico” que utilizei acima para referir-me à crítica de Machado não é mera força de expressão, haja vista que até hoje a crítica literária se debruça em analisá-la. Machado de Assis critica severamente o romance de Eça de Queirós, embora reconheça no autor português o talento de prosador. Ainda assim, o encerramento da crítica dificilmente poderia ser mais duro: Machado diz que para o romantismo, doutrina adversa ao realismo de Eça, “o que mais importa é que o Sr. Eça de Queirós continue a escrever livros como *O primo Basílio*. Se tal suceder, o realismo na nossa língua será estrangulado no berço” (ASSIS, 2011, p. 36). Assim começava a desavença entre aqueles que são considerados dois dos maiores escritores da Língua Portuguesa. Essa desavença gerou um grande debate no meio literário da época, suscitando respostas de entusiastas de Eça publicadas nos jornais, um novo texto escrito por Machado e publicado duas semanas depois para esclarecer alguns pontos e rebater seus debatedores, e até mesmo declarações do próprio escritor português

sobre a crítica do brasileiro. O debate e a polêmica estendem-se até os dias de hoje, quando críticos literários buscam julgar se as objeções que Machado faz a *O primo Basílio* são oportunas ou equivocadas.

Neste trabalho, no entanto, não pretendo reacender o fogo da polêmica crítica machadiana. Isto é, não pretendo julgar a pertinência do julgamento que Machado fez do romance de Eça. O que me interessa, por ora, é compreender as noções teóricas que serviram de base ao argumento machadiano, ou seja, tentar depreender do texto os conceitos artísticos e literários que Machado tinha em 1878. Tal interesse se justifica pela afirmação que faz João Cezar de Castro Rocha ao pensar sobre a importância paradigmática que os críticos brasileiros têm dado às acusações que Machado fez ao romance de Eça: “Esse juízo é tomado como definitivo, muito embora seus pressupostos nem sempre tenham sido questionados, tampouco explicitados (...)” (ROCHA, 2011, p. 10). O que pretendo é explicitar os pressupostos teóricos que embasam a crítica machadiana, sobretudo no que diz respeito à sua concepção de realismo. Deste modo, escapo de uma polêmica para embrenhar-me em outra: o realismo de Machado de Assis.

Mesmo que se possa discordar veementemente das acusações que Machado fez ao romance de Eça, discussão na qual não entrarei, há que se reconhecer o trabalho caprichoso de sua crítica que dedica uma parte relevante de sua introdução à análise e contextualização do primeiro romance do autor português, *O crime do padre Amaro*, para só então chegar à análise do novo romance. Machado aponta problemas que são da ordem da estruturação narrativa e ao mesmo tempo acusa a própria concepção estética a qual julga que Eça subscreve, isto é, o realismo. Uma das principais características que Machado atribui de forma negativa ao realismo é a obsessão por narrar e descrever tudo, sem que nenhum detalhe escape à vista do narrador. Ele diz: “Porque a nova poética é isto, e só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha” (ASSIS, 2011, p. 29).

Em “A nova geração”, outro texto de crítica literária, publicado um ano e meio após a crítica ao romance de Eça, Machado analisa a produção dos poetas mais jovens, tentando

de algum modo identificar as tendências gerais da nova geração literária no Brasil. Naquele fim de século, o autor reconhece que o romantismo é para os mais jovens como “um dia que já passou”. A nova geração de poetas não encontrava mais na doutrina romântica a força necessária para expressar sua visão de mundo e exercer sua vocação poética. Contudo, diante da necessidade de uma nova poética, Machado reconhece ainda a dependência da literatura brasileira de adotar modelos vindos da Europa, pois “não há por ora no nosso ambiente a força necessária à invenção de novas doutrinas” (ASSIS, 1879, p. 4). Ainda assim, para Machado, o realismo não parece ser uma opção adequada para atender aos anseios dessa nova geração de poetas que, assim como ele, buscava consolidar uma tradição literária em um país jovem. Como afirma Rocha (2011), o Machado de Assis de 1878, leitor de *O primo Basílio*, é um crítico normativo que acredita na importância das leis e dos princípios da arte. Esse mesmo aspecto normativo aparece novamente em 1879, em “A nova geração”, quando Machado nega o realismo como melhor opção para os novos poetas: “Ia-me esquecendo uma bandeira hasteada por alguns, o realismo, a mais frágil de todas, porque é a negação mesma do princípio da arte” (ASSIS, 1879, p. 3).

Incluo “A nova geração” no *corpus* de textos críticos machadianos aqui analisados por dois motivos: primeiro, por revelar em algumas passagens concepções sobre o realismo que se assemelham às aquelas reveladas na crítica a *O primo Basílio*, ajudando-me a identificar essas concepções dentro de um escopo mais amplo; segunda, pela proximidade cronológica entre os dois textos, o que me ajuda a situar as concepções analisadas dentro de um período específico da vida de Machado. A obsessão realista pela descrição exaustiva e detalhada é um dos pontos que Machado de Assis mais condena, acusando o romance de Eça de Queirós de tal defeito, como vimos acima. Esse ponto é retomado em “A nova geração” para fazer uma objeção à poesia de Alberto de Oliveira: “O realismo não conhece relações necessárias nem acessórias, sua estética é o inventário” (ASSIS, 1879, p.14). Essa crítica surge quando Machado analisa alguns versos em que Alberto Oliveira descreve elementos do mundo exterior e concreto sem que estes estejam ligados à ação interior e subjetiva que dá o tom ao seu poema. Isto é, segundo Machado, o poeta deixa de lado seu próprio estilo subjetivista para atender a uma demanda de um estilo literário que não é o seu. Essa demanda é

justamente o impulso de inventariar todos os elementos do mundo material, sem distinguir o necessário do acessório. Deste modo, Machado revela que na sua concepção o elemento descritivo do mundo exterior deve ser mencionado apenas se ele contribuir para o desenvolvimento daquilo que é central no texto. Como veremos adiante, o tema central da literatura e da arte, para Machado de Assis, deve ser o desenvolvimento do aspecto moral e da conscienciados personagens.

Outro aspecto de *O primo Basílio* duramente criticado por Machado é a sensualidade. Ele acusa o tom geral do livro de explorar a sensualidade de forma despropositada. Ele diz “o tom é o espetáculo dos ardores, exigências e perversões físicas” (ASSIS, 2011, p. 34). Na segunda parte de sua crítica, publicada duas semanas após a primeira, como resposta aos seus debatedores, Machado retoma o ponto e acusa a “obscenidade sistemática do realismo”, concluindo que a possível lição moral do livro é destruída “pela viva pintura dos fatos viciosos: essa pintura, esse aroma de alcova, essa descrição minuciosa, quase técnica, das relações adúlteras, eis o mal” (ASSIS, 1878, p. 42). Para Gustavo Bernardo (2011), o incômodo de Machado com a cena de adultério entre Basílio e Luísa não provém de um moralismo restritivo e regulador, mas de uma crítica ao excesso de descrição, pois, ao descrever a cena completamente, Eça não deixaria nenhum espaço para a imaginação do leitor. Para Bernardo, esse seria um problema mais amplo do realismo, pois “Justamente aquelas cenas de alcova entre Luísa e Basílio parecem mostrar o realismo como refém da ação reguladora, classificadora, enquadradora e ‘esgotadora’” (BERNARDO, 2011, p. 80). Para Rocha (2011), por outro lado, a crítica que Machado faz à descrição detalhista da relação adúltera não se deve a princípios estéticos, mas a princípios moralistas: “os critérios empregados por Machado são surpreendentemente moralistas – e não no sentido do moralismo francês do século XVII” (ROCHA, 2011, p. 11). Embora concorde de maneira geral com a argumentação que Gustavo Bernardo desenvolve em seu livro *O problema do realismo de Machado de Assis*, do qual retiro a citação acima, a análise da crítica a *O primo Basílio* fazo argumento de Rocha parecer-me mais apropriado. Embora o moralismo, aquele que quer ditar as tendências comportamentais, normalmente baseando-se em preceitos religiosos, não seja uma característica que se pode atribuir de

forma geral ao escritor Machado de Assis, temos que concordar que, ao avaliar o romance de Eça, ele utiliza-se de valores moralistas. Naturalmente, esse critério moralista não anula nem exclui as ressalvas estéticas que Machado fez ao realismo.

Machado revela seu aspecto moralista ao dizer que, se Eça quis ensinar alguma moral através de seu livro, ao centrar toda a tensão do romance sobre a ação de Juliana, a empregada que rouba as cartas e ameaça a patroa, a única moral que pode ser apreendida é que “A boa escolha dos fâmulos é uma condição de paz no adultério” (ASSIS, 2011, p. 33). Outro momento em que Machado revela sua concepção moralista da literatura é quando refere-se à ideia de “decoro literário”: “Sobre a linguagem, alusões, episódios, e outras partes do livro, notadas por mim, como menos próprias do decoro literário, um dos contendores confessa que os acha excessivos (...)” (ASSIS, 2011, p. 40). Rocha acerta ao dizer que esse moralismo não condiz com a perspectiva geral dos romances machadianos, logo, nesse sentido, sua crítica seria anti-machadiana. Isto é, segundo Rocha, o Machado de 1878, leitor e crítico de *O primo Basílio*, não tem a mesma postura que o Machado autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e dos romances que seguem. Nesse aspecto, Rocha acrescenta um ponto importante. Ao analisarmos um texto de uma figura como Machado de Assis, cuja obra é vasta e estende-se por diversos gêneros textuais, sendo produzida durante cerca de cinco décadas, não é possível tomar um ponto específico como se fosse revelação de uma característica geral do autor, como se o autor não mudasse suas concepções e pensamentos ao longo do tempo, aprendendo com sua própria prática de escrita.

Acrescentaria outro ponto a essa discussão: o Machado crítico literário não é o Machado romancista. Nos textos críticos de Machado de Assis percebemos quase sempre uma postura didática, que busca afirmar posições e apontar caminhos. Machado acredita em uma crítica literária que deve conduzir os autores e corrigir erros. Essas são posições que ele defende repetidamente em “O ideal do crítico”, texto publicado em jornal no ano de 1865, do qual bastará citar uma frase: “Uma crítica que, para a expressão das suas ideias, só encontra fórmulas ásperas, pode perder as esperanças de influir e dirigir” (ASSIS, 2011, p.

11).Ao dizer que a crítica não deve usar de formas grosseiras e rudes para não perder a chance de influir e dirigir, Machado afirma justamente que a crítica deve ambicionar influir e dirigir. Tendo em mente essa postura didática, professoral e engajada do Machado de Assis crítico literário, talvez seja mais fácil compreender o moralismo que ele apresenta ao criticar a obscenidade do romance de Eça de Queirós.

É importante ainda ressaltar que a postura de Machado de dizer que nem todos os temas e nem todos os aspectos da realidade cabem dentro da literatura não é fruto tão somente de decoro moralista. Embora haja na crítica de Machado um tom desse moralismo regulador no que diz respeito à descrição das relações eróticas de Luísa e Basílio, há também uma denúncia da pretensão do realismo de dizer tudo, nisto percebemos que o argumento de Bernardo (2011) não é equivocado. Como homem que pensava seu próprio tempo sem abraçar cegamente doutrinas estéticas ou filosóficas, Machado de Assis zomba, mais de uma vez, da prepotência de alguns defensores do realismo que afirmavam que todas as verdades podem e devem ser ditas pela literatura. Ao rebater um de seus debatedores, que afirmara que todas as verdades se dizem, Machado expõe:

Ora, o realismo dos srs. Zola e Eça de Queirós, apesar de tudo, ainda não esgotou todos os aspectos da realidade. Há atos íntimos e ínfimos, vícios ocultos, secreções sociais que não podem ser preteridas nessa exposição de todas as coisas. Se são naturais para que escondê-los? (ASSIS, 2011, p. 43).

Como mencionado acima, Rocha(2011) aponta que o Machado de Assis crítico literário é alguém que acredita nas “leis da arte” e na “verdade estética”. Dentre essas leis da arte, um dos aspectos mais importantes seria o desenvolvimento da pessoa moral dos personagens. Machado afirma em sua crítica que a dor física, embora seja um espetáculo aflitivo, não pode comover a ninguém quando estetizada, nas artes valeria apenas a dor moral. Deste modo, a própria construção da personagem Luísa seria incompatível com esse princípio, pois, na visão de Machado, a personagem não tem sentimentos nem consciência, ela é arrastada para o adultério pela ação do primo, depois sofre e agoniza apenas pela ação

da empregada que lhe rouba as cartas. Sendo apenas um títere, como Machado a descreve, Luísa seria incapaz de uma dor moral, seu desespero não é causado por culpa ou remorso, apenas por medo. Não fosse a presença da empregada Juliana, que na visão de Machado é a personagem mais bem construída do romance, Luísa retomaria a vida conjugal com facilidade, sem nenhum arrependimento após o adultério. Como um ser que não age por conta própria, mas apenas responde às ações de outros, Luísa não pode sofrer com sentimentos e preocupações que venham dela mesma, cito Machado: “Para que Luísa me atraia e me prenda é preciso que as tribulações que a afligem venham dela mesma; seja uma rebelde ou uma arrependida, tenha remorsos ou imprecações; mas, por Deus! Dê-me sua pessoa moral” (ASSIS, 2011, p. 33).

Essa crítica assemelha-se de certo modo ao que Machado diz sobre o primeiro romance de Eça, *O crime do padre Amaro*. A sociedade corrompida e complacente em que vive o padre Amaro não justificaria sua preocupação e seu terror quando nasce um filho fruto de suas relações pecaminosas. Como mostra John Gledson, a crítica de Machado é, nesse aspecto, uma crítica mais ampla ao naturalismo: “não é possível a um só tempo ter uma sociedade monótona, trivial e complacente e um drama moral vibrante” (GLEDSON, 2006, p. 301). Gledson afirma ainda que, embora Machado tenha sido capaz de apontar aquilo que era um sério problema estético para o projeto realista, sua crítica é equivocada, pois para Eça de Queirós o que importava era uma crítica social mais ampla da decadência nacional portuguesa e não o adultério. Como dito acima, este artigo não busca julgar a pertinência dos argumentos de Machado na avaliação que fez do romance de Eça, esse seria tema para um estudo a ser ampliado. Logo, apresento o argumento de Gledson apenas para ilustrar parte dessa polêmica, sem levar a discussão a frente.

Outro ponto criticado por Machado, que se relaciona diretamente com a superficialidade da consciência e da moral de Luísa, é a substituição do evento substancial pelo fortuito. Toda a ação do romance tenderia a acabar com a partida de Basílio e a volta do marido Jorge, deste modo, o conflito apresentado pela narrativa dependeria unicamente da ação de Juliana. Isto é, o principal conflito do romance, que engendra o foco principal

da ação, está concentrado em um acaso que foi a descoberta das cartas pela empregada. Para Machado, essa organização do enredo torna-se incongruente e desinteressante, cortando qualquer vínculo entre o leitor e a protagonista. Segundo Machado, esse vínculo moral já não existe quando Luísa morre, “porque sabemos que a catástrofe é o resultado de uma circunstância fortuita, e nada mais; e conseqüentemente por esta razão capital: Luísa não tem remorsos, tem medo” (ASSIS, 2011, p. 33).

Segundo Gledson (2006), *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, primeiro romance de Machado publicado após a crítica a *O primo Basílio*, reapresenta a seu próprio modo as questões levantadas a respeito do romance de Eça. Deste modo, para Gledson, seria possível dizer que Machado teria aprendido com seu próprio artigo. Isto é, a reflexão crítica de Machado a respeito da obra de Eça teria sido um elemento importante no desenvolvimento da concepção estética do autor brasileiro que, em 1878, estava entre a publicação de *Iaiá Garcia* e escrita de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Se Gledson faz essa inferência baseado em *Memórias Póstumas*, acredito que é possível observar processo semelhante em *Quincas Borba*, romance publicado em 1891. Após apaixonar-se por Sofia, esposa de seu sócio, Rubião começa a acreditar que ela tem um caso extraconjugal com o jovem Carlos Maria. Rubião havia recebido por erro de um entregador, isto é, por acaso, uma carta de Carlos Maria que se endereçava a Sofia. A fantasia de Rubião se intensifica quando um cocheiro lhe conta a aventura de um jovem rapaz que ele teria levado da rua dos Inválidos para a rua da Harmonia, onde o jovem teria encontrado uma amante. Sabendo que Carlos Maria reside na rua dos Inválidos, Rubião começa a temer que ele seja o jovem rapaz que o cocheiro havia carregado e a amante seja Sofia. Basta descobrir que uma das costureiras que trabalha para Sofia reside na rua da Harmonia para que Rubião tenha certeza do adultério dos dois, que teria sido encoberto pela serviçal. Isto é, o drama que se estabelece na consciência de Rubião, dividido entre a decepção amorosa com Sofia, o ciúme e a reprovação do adultério, seria baseado em uma descoberta que se deve ao acaso.

Machado, no entanto, puxa o tapete do leitor que se deixou levar pela obsessão de Rubião. Sofia, embora se sentisse lisonjeada e atraída pelos elogios e olhares de Carlos

Maria, não teve caso extraconjugal com ele. O narrador do romance machadiano fala diretamente ao leitor, mofando de sua credulidade, dedicando o capítulo CVI inteiro a esclarecer a situação:

Calúnia do leitor e do Rubião, não do pobre cocheiro, que não proferiu nomes, não chegou sequer a contar uma anedota verdadeira. É o que terias visto, se lesses com pausa. Sim, desgraçado, adverte bem que era inverossímil; que um homem, indo a uma aventura daquelas, fizesse parar o tálburi diante da casa pactuada (ASSIS, 2007, p. 102).

Ao desfazer de forma irônica a ilusão construída na mente do protagonista e, mais que isso, mostrar que a certeza sobre o caso entre Carlos Maria e Sofia é construção da consciência obsessiva de Rubião e existe apenas em sua imaginação e na do leitor que se deixou levar, Machado de Assis tira toda a importância do acaso para centrá-la na consciência de seu personagem. Isto é, o fato de Carlos Maria residir na rua dos Inválidos e a costureira na rua da Harmonia, coincidentemente as mesmas ruas que o cocheiro mencionara em sua anedota de um caso de adultério, não tem relevância nenhuma, a não ser na consciência de Rubião. Logo, o que importa para a narrativa não é a coincidência das ruas, tampouco a anedota do cocheiro, não é o incidente fruto do acaso, mas a volubilidade do caráter do protagonista e sua obsessão por Sofia. O que Rubião faz é recolher as informações da realidade para confirmar algo que já teria formulado em sua imaginação. De forma semelhante, o leitor tende a acreditar que o desenvolvimento da narrativa será no sentido do clichê ao qual já está habituado, isto é, a história do adultério que é mais comum ao romance que os delírios infundados de um homem apaixonado. Ao desfazer as ilusões do leitor, Machado de Assis puxa o tapete das convenções do gênero, além de mostrar que o interesse de seu romance não repousa sobre os acasos, mas sobre o desenvolvimento do caráter de Rubião. Deste modo, embora seja capaz de subverter o lugar comum do romance, Machado mantém-se fiel àquilo que, em 1878, havia considerado como uma das “leis da arte”, isto é, o desenvolvimento da moral e do caráter de seus personagens.

Temos, no capítulo CVI de *Quincas Borba*, um exemplo de como os problemas formais e estéticos apontados por Machado na crítica a *O primo Basílio* aparecem reconfigurados em suas obras publicadas após a década de 1880. É crença geral estabelecida pela crítica literária que esses romances publicados após 1880, incluindo *Memórias Póstumas* e *Quincas Borba* seriam de qualidade superior àqueles escritos por Machado de Assis na década de 1870. Para Roberto Schwarz (1990), a descontinuidade entre essas duas fases da obra machadiana é inegável, embora haja também uma continuidade mais difícil de estabelecer e demonstrar. Isto é, embora haja um grande desnível entre a qualidade literária de obras como *Iaiá Garcia* e *Memórias Póstumas*, seria possível observar “que o amadurecimento pessoal e o esforço constante dão conta do progresso ininterrupto” (SCHWARZ, 1990, p. 208). Certamente, a polêmica e o debate que ocorreram em 1878 em torno de *O primo Basílio* fazem parte desse “esforço constante” de Machado de Assis na formulação de sua perspectiva estética e intelectual, embora seja difícil estabelecer com precisão a influência que a atividade crítica teve na obra ficcional do autor.

É inegável que a crítica contundente que Machado de Assis faz ao romance de Eça de Queirós converte-se em crítica igualmente contundente ao próprio realismo. Isso é assumido pelo próprio autor quando publica uma resposta aos seus críticos, quinze dias após o primeiro texto: “(...) nem a doutrina realista é tão nova que não conte já, entre nós, mais de um férvido religionário. Criticar o livro era muito; refutar a doutrina era demais” (ASSIS, 2011, p. 36). Embora Machado assuma que um dos objetivos de seu primeiro texto era refutar o realismo, há uma enorme quantidade de críticos literários que atribuem aos seus romances da chamada segunda fase, aqueles publicados após 1880, o adjetivo “realista”. Essa noção de que a “segunda fase” da produção machadiana é superior à primeira pelo fato de apresentar romances realistas é amplamente difundida nos meios acadêmicos e escolares. No entanto, há aqueles que critiquem essa crença estabelecida, dentre eles Gustavo Bernardo que dedicou um amplo estudo para refutar a noção de um realismo na obra Machado de Assis.

Entre aqueles que ainda sustentam a hipótese de que Machado de Assis escreveu obras realistas, temos o inglês John Gledson que, sobre *Dom Casmurro*, afirma: “o romance se entende melhor como um sucessor e continuador da tradição realista do século XIX” (GLEDSON, 2006, p. 280). Afirmado ser um “intencionista declarado”, Gledson acredita que uma parte fundamental do trabalho da crítica é revelar “os significados que o escritor pretendia comunicar”. Deste modo, Gledson defende que um dos objetivos de Machado era apresentar os problemas e contradições de sua sociedade de forma crítica, logo, seria um realista. Gledson não nega que Machado reconhecia os problemas formais e limitações estéticas da doutrina realista, no entanto, sua obra seria “parte de um experimento ousado e contínuo para estender os limites e as capacidades desse mesmo realismo” (GLEDSON, 2006, p. 298). Ou seja, para Gledson, Machado teria reconhecido os problemas do realismo de seu tempo, mas teria buscado soluções estéticas para esses problemas, sem abandonar o realismo.

Para Gustavo Bernardo, por outro lado, é impossível atribuir a Machado de Assis a classificação de realista sob qualquer aspecto. Bernardo é ainda mais radical, defendendo a tese de que Machado não é realista, nem romancista, mas “apenas machadiano”, isto é, sua escrita é singular e escapa às classificações de qualquer escola literária. Sobre a classificação realista, foco da crítica de seu livro, Bernardo diz que o que caracteriza uma obra como realista não seria sua intenção, mas sua forma: “O que caracteriza um texto como realista não pode ser sua intenção final – falar sobre a realidade – mas sim seu modo de fazê-lo, a saber: sua forma” (BERNARDO, 2011, p. 64). Bernardo não nega o interesse de Machado em analisar e falar sobre a realidade que o cerca, no entanto, defende que esse interesse pela realidade em si não é capaz de marcar um texto como realista. Deste modo, o que Bernardo defende é que a crítica de Machado de Assis ao realismo não é um descompromisso com a realidade de seu tempo, mas uma recusa a qualquer doutrina dogmática.

Retornando à análise da crítica de Machado de Assis a *O primo Basílio*, encontramos no final de seu segundo artigo sobre o romance a seguinte proposição, que vem na forma de um aconselhamento aos escritores mais jovens: “Resta-me concluir, e concluir aconselhando

aos jovens talentos de ambas as terras da nossa língua, que não se deixem seduzir por uma doutrina caduca, embora no verdor dos anos” (ASSIS, 2011, p. 43). Machado retoma o seu tom professoral e engajado, tão comum em sua atividade de crítica literária, como dito acima. A pretensão de descrever todas as cenas esgotando os detalhes, o tom sistematicamente obscuro, a impossibilidade da oposição entre sujeitos moralmente atormentados e a sociedade complacente e corrompida, e a substituição do desenvolvimento do caráter dos personagens pelo acontecimento fortuito são alguns dos pontos que tornariam o realismo uma doutrina já decrépita na concepção de Machado. Por todos esses motivos, que procurei levantar brevemente, Machado de Assis recusa o realismo enquanto doutrina estética. Obviamente, isso não significa dizer que o autor ignorava a realidade social de seu país em sua obra. A realidade é sim abordada por Machado, porém em outros termos que não os da doutrina realista.

Em “As ideias fora do lugar” (1992), Roberto Schwarz consegue demonstrar a complexa contradição presente na sociedade brasileira do século XIX, dividida entre os ideais europeus do liberalismo econômico e as formas de produção da economia nacional baseada na mão de obra escrava. Schwarz demonstra também como essa contradição engendra uma problemática ainda mais complexa no campo da cultura e das ideias, o que resultará no campo das artes em uma espécie de “torcicolo cultural”. Os artistas brasileiros do século XIX tentavam enxergar o futuro e alcançar as ideias mais modernas que surgiam na Europa, no entanto, não podiam deixar de olhar para trás, presos que estavam no atraso político e econômico de seu país. Utilizando o exemplo de Rubião, protagonista de *Quincas Borba*, Schwarz explicita como essa contradição foi flagrada pelo romance machadiano. Tendo se tornado rico há pouquíssimo tempo devido a uma herança, Rubião é aconselhado a desfazer-se de seus escravos para serviços domésticos e contratar funcionários europeus para trabalhar em sua casa. Machado mostra nesse episódio, é importante notar que o faz sem comentários diretos, a contradição da elite nacional que tinha sua riqueza baseada na mão de obra escrava, porém construía ambientes falsamente europeus e modernos para o seu convívio. Seguindo essa linha de raciocínio que apresenta as contradições entre a vida ideológica e a base econômica do Brasil do século XIX, Schwarz termina por dizer:

(...) a matéria do artista mostra não ser informe: é historicamente formada, e registra de algum modo o processo social a que deve sua existência. Ao formá-la, por sua vez, o escritor sobrepõe uma forma a outra forma, e é da felicidade desta operação, desta relação com a matéria pré-formada – em que imprevisível dormita a História – que vão depender profundidade, força, complexidade dos resultados (SCHWARZ, 1992, p. 16).

Trago a longa citação de Schwarz para dizer da importância que tem a sobreposição da forma artística e da forma social. Assumindo a proposição do crítico, isto é, acreditando que a qualidade de uma obra artística está em sua capacidade de conjugar forma social e forma estética, podemos acreditar que Machado de Assis realiza tal operação de forma exemplar, já que é unanimemente considerado o maior escritor brasileiro. Isso significa dizer que ele soube sobrepor em sua obra a forma pré-formada da estrutura social e a forma artística que desenvolveu enquanto escritor. Deste modo, dizer que Machado de Assis ocupa-se em refletir, retratar e criticar a realidade de seu tempo não implica dizer que tenha sido um realista, já que toda obra de arte reflete as condições sociais de seu tempo em maior ou menor medida, de forma direta ou indireta. O realismo, por outro lado, corresponderia a uma forma estética que pode ou não ser adotada pelo autor no tratamento que dá à realidade, isto é, à forma social. Em sua crítica ao romance de Eça de Queirós, Machado de Assis rechaça o realismo, mas abre os braços para a realidade. Deste modo, ele soube construir seu próprio caminho estético em um tempo em que grande parte dos escritores da Língua Portuguesa buscava acompanhar o progresso social e artístico dos países mais desenvolvidos. Por fim, retornarei à crítica a *O primo Basílio*, para encerrar com as palavras do próprio Machado: “Voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o Realismo, assim não sacrificaremos a verdade estética” (ASSIS, 2011, p. 43).

## REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. “A nova geração”. [1879] Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/critica/mact29.pdf>>. Acesso em: 01 ago.2017.
- \_\_\_\_\_. **Quincas Borba**. São Paulo: Ciranda Cultural Editora e Distribuidora, 2006.
- \_\_\_\_\_. “O ideal do crítico” e “Eça de Queirós: O primo Basílio”.In: \_\_\_\_\_.**O jornal e o livro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BERNARDO, Gustavo. **O problema do realismo de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- CANDIDO, Antônio. “Notas de crítica literária”. **Folha da Manhã**. São Paulo, 7 de Janeiro de 1943. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/05/1883380-leia-trecho-da-primeira-coluna-de-antonio-candido-na-folha.shtml>>. Último acesso: 28 de Agosto de 2017.
- GLEDSON, John. “Dom Casmurro: realismo e intencionismo revisitados” e “Os significados de Os Maias: o papel de Gambetta”. In: \_\_\_\_\_.**Por um novo Machado de Assis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- ROCHA, João Cezar de Castro. “Machado de Assis e Eça de Queirós: formas de apropriação”. **Floema. Caderno de Teoria e História Literária**. Bahia, v. 9, p. 119-146, 2011.
- SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo – Machado de Assis**. São Paulo: Duas cidades, 1990.
- \_\_\_\_\_. “As ideias fora do lugar”. In:\_\_\_\_\_.**Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas cidades, 1992.

# PENSANDO AS MÃOS PENSAS: UM ESTUDO SOBRE O TEMA DAS MÃOS EM *A MÁQUINA DO MUNDO* DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Fábio Barbosa da Silva (Mestre em Teoria Literária, UFRJ)

## RESUMO

“A máquina do mundo” é um poema de Carlos Drummond de Andrade que compõe a seleta de poemas publicados em *Claro enigma* (1951). Através da análise da imagem da mão na obra do poeta, buscaremos entender os motivos para o ato da recusa que o eu lírico profere à *Máquina do mundo* e também para o estado penso em que se encontra sua mão ao final do poema. Como base para esta investigação, serão usados o conceito da recusa como uma das linhas mestras da poética drummondiana, proposto por Betina Bischof em seu livro *Razão da recusa: um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade* (2005), e a leitura que Giorgio Agamben faz das representações dos acidiosos na iconografia medieval em *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental* (2007).

**Palavras-chave:** Carlos Drummond de Andrade; poesia 1930-62; mão; literatura moderna brasileira.

## ABSTRACT

“A máquina do mundo” is a poem by Carlos Drummond de Andrade that composes the selection of poems published in *Claro enigma* (1951). Through the analysis of the image of the hand in the work of the poet, we will try to understand the motives for the act of refusal that the lyrical self utters to the *Máquina do mundo* and also to the hanging state in which his hand is at the end of the poem. As a basis for this investigation the concept of refusal will be used as one of the main lines of Drummondian poetry as proposed by Betina Bischof in her book *Razão da recusa: um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade* (2005). Also the Giorgio Agamben's reading of the representations of acedia in medieval iconography in *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental* (2007).

**Keywords:** Carlos Drummond de Andrade; poetry 1930-62. hand; brazilian modern literature.

A escrita poética de Carlos Drummond de Andrade se encontra inserida no seguinte impasse: para o poeta a poesia é um meio ineficaz de expressão, porém é o único meio por onde ele pode, até mesmo precisa, se expressar, diante dos problemas que incorrem no meio social. Diante desta aporia, a mão que escreve se vê impotente e não consegue corresponder à expectativa que lhe é imposta, tendo como principal exemplo desta dinâmica o poema “A máquina do mundo”, de *Claro enigma* (1951), que iremos analisar no decorrer deste capítulo.

### A máquina do mundo

E como eu palmilhasse vagamente  
uma estrada de Minas, pedregosa,  
e no fecho da tarde um sino rouco

se misturasse ao som de meus sapatos  
que era pausado e seco; e aves pairassem  
no céu de chumbo, e suas formas pretas

lentamente se fossem diluindo  
na escuridão maior, vinda dos montes  
e de meu próprio ser desenganado,

a máquina do mundo se entreabriu  
para quem de a romper já se esquivava  
e só de o ter pensado se carpia.

Abriu-se majestosa e circunspecta,  
sem emitir um som que fosse impuro  
nem um clarão maior que o tolerável

pelas pupilas gastas na inspeção  
contínua e dolorosa do deserto,  
e pela mente exausta de mentar

toda uma realidade que transcende  
a própria imagem sua debuxada  
no rosto do mistério, nos abismos.

Abriu-se em calma pura, e convidando  
quantos sentidos e intuições restavam  
a quem de os ter usado os já perdera

e nem desejaria recobrá-los,  
se em vão e para sempre repetimos  
os mesmos sem roteiro tristes périplos,

convidando-os a todos, em coorte,  
a se aplicarem sobre o pasto inédito  
da natureza mítica das coisas,

assim me disse, embora voz alguma  
ou sopro ou eco ou simples percussão  
atestasse que alguém, sobre a montanha,

a outro alguém, noturno e miserável,  
em colóquio se estava dirigindo:  
“O que procuraste em ti ou fora de

teu ser restrito e nunca se mostrou,  
mesmo afetando dar-se ou se rendendo,  
e a cada instante mais se retraindo,

olha, repara, ausculta: essa riqueza  
sobrante a toda pérola, essa ciência  
sublime e formidável, mas hermética,

essa total explicação da vida,  
esse nexos primeiro e singular,  
que nem concebes mais, pois tão esquivo

se revelou ante a pesquisa ardente  
em que te consumiste... vê, contempla,  
abre teu peito para agasalhá-lo.”

As mais soberbas pontes e edifícios,  
o que nas oficinas se elabora,  
o que pensado foi e logo atinge

distância superior ao pensamento,  
os recursos da terra dominados,  
e as paixões e os impulsos e os tormentos

e tudo que define o ser terrestre  
ou se prolonga até nos animais  
e chega às plantas para se embeber

no sono rancoroso dos minérios,  
dá volta ao mundo e torna a se engolfar  
na estranha ordem geométrica de tudo,

e o absurdo original e seus enigmas,  
suas verdades altas mais que tantos

monumentos erguidos à verdade;

e a memória dos deuses, e o solene  
sentimento de morte, que floresce  
no caule da existência mais gloriosa,

tudo se apresentou nesse relance  
e me chamou para seu reino augusto,  
afinal submetido à vista humana.

Mas, como eu relutasse em responder  
a tal apelo assim maravilhoso,  
pois a fé se abrandara, e mesmo o anseio,

a esperança mais mínima — esse anelo  
de ver desvanecida a treva espessa  
que entre os raios do sol inda se filtra;

como defuntas crenças convocadas  
presto e fremente não se produzissem  
a de novo tingir a neutra face

que vou pelos caminhos demonstrando,  
e como se outro ser, não mais aquele  
habitante de mim há tantos anos,

passasse a comandar minha vontade  
que, já de si volúvel, se cerrava  
semelhante a essas flores reticentes

em si mesmas abertas e fechadas;  
como se um dom tardio já não fora  
apetecível, antes despiciendo,

baixei os olhos, incurioso, lasso,  
desdenhando colher a coisa oferta  
que se abria gratuita a meu engenho.

A treva mais estrita já pousara  
sobre a estrada de Minas, pedregosa,  
e a máquina do mundo, repelida,

se foi miudamente recompondo,  
enquanto eu, avaliando o que perdera,  
seguia vagaroso, de mãos pensas  
(ANDRADE, 2012, p. 679).

O poema nos apresenta um eu lírico que tem sua caminhada pelo interior de Minas Gerais interrompida pela insólita aparição da *Máquina do mundo*, entidade que conclama possuir conhecimento universal e que pretende dar este conhecimento de forma gratuita em virtude do encontro. Todavia, o poeta recusa “colher a coisa oferta” e volta para sua caminhada sem qualquer afetação provocada pelo encontro a não ser pelas mãos que se encontram pensas. Iremos, no decorrer desta fala, buscar entender os motivos da recusa à *Máquina* e do estado penso em que se encontra a mão ao final do poema.

Primeiro, precisamos compreender a significação por trás da imagem da máquina do mundo. Este tipo de máquina foi pensada durante o Renascimento e seu intuito era compreender o mundo através do detalhamento das posições dos planetas e constelações do zodíaco no decorrer dos anos, como exemplo destas máquinas está o *Astrarium*, de Giovanni Dondi (BREUNIG, 2014, p. 158). Sobre estas máquinas, diz Georges Balandier:

Trata-se de produzir uma imagem mecânica do mundo, um mundo definido por suas regularidades, já assimilável a um autômato governado por forças, por leis que é preciso identificar ou captar. A representação é falsa, porque centrada na terra, mas rigorosa (regida por uma concepção matemática da natureza) (...) A visão corresponde um universo de leis imutáveis, que governam do exterior os fenômenos, inclusive os que manifestam em seus diversos aspectos o mundo dos homens, embora nele o tempo não tenha vez, a tal ponto que o relógio planetário só serve acessoriamente para dar as horas (GEORGES, 2014, p. 157)<sup>1</sup>.

As máquinas do mundo são projetadas a partir de uma ideia pré-moderna de que o mundo pode ser explicado através de sistemas analógicos. A analogia é um processo de transferência de informação ou significado de um sujeito particular (fonte) para outro sujeito particular (alvo). O pensamento analógico transforma a palavra em objeto e o objeto em palavra. Linguagem e natureza se tornam unidade, o mundo e a vida podem ser lidos e entendidos, pois são livros abertos, como na *Visio Dei*, de Dante:

Vi recolher-se em sua mente superna,  
Num só volume unindo com amor,

---

<sup>1</sup> O grande trabalho de Giovanni Dondi que buscava compreender os segredos do mundo através de concepções astronômicas e astrológicas, consegue apenas nos informar com precisão a hora e o local dos astros no cosmo.

O que no mundo se desencaderna:

Substância e acidente, e o seu compor-  
Se, unificados de maneira tal,  
Que o meu dizer lhe traz só tênue albor  
(ALIGHIERI, 2010, p. 232).

A possibilidade de uma leitura analógica do mundo se funda com base em uma ontologia, em Dante temos o cristianismo: “O centro da analogia [...] para Dante é um nó: a trindade que concilia o um ao plural, a substância e o acidente. ” (PAZ, 2013, p. 82); para os renascentistas a ciência: “O projeto concorre para conferir inteligibilidade para a natureza a partir da afirmação de sua ordenação total, subordinando a natureza ao cientificismo.” A analogia possui em seu centro uma ontologia, um livro imagético que media as correlações. Na modernidade esse centro está vazio (PAZ, 2013, p. 82), o que remete a uma outra ontologia, pois

surge um momento em que a correspondência se rompe; há uma dissonância que se chama, no poema: ironia, e na vida: mortalidade.  
[...] A poesia é a palavra do tempo sem datas. Palavra do princípio: palavra de fundação. Mas também palavra de desintegração: ruptura da analogia pela ironia, pela consciência da história que é a consciência da morte (*Ibidem*, p. 63).

Desta divergência entre o renascimento e a modernidade, no que concerne ao trato com analogia, surge a relação antônima que o poema de Drummond possui com outra representação de a *Máquina do mundo* feita em língua portuguesa, a de Luiz de Camões em *Os Lusíadas*. Na epopeia do escritor português, a *Máquina do mundo* é oferecida a Vasco da Gama por Tétis e prontamente aceita, pois o seu caráter científico<sup>2</sup> consegue prover ao navegador um conhecimento inestimável do mundo: “O mundo aos teus pés, para que vejas\ por onde vás e irá e o que desejas” (CAMÕES). Enquanto a poesia de Drummond abarca o estatuto antianalógico da modernidade e com isso a impossibilidade de se configurar um conhecimento universal e categórico, principalmente quando este é dado

---

<sup>2</sup> Como mostrado por Breuning, a *Máquina do mundo* camoniana tem sua origem vinculada às anotações de Pedro Nunes no *Tractatus de Sphaera* de Johannes de Sacrobosco. BREUNIG, Tiago Hermano. A máquina d(escrever) o mundo. In: *Ler Drummond hoje*. Org: LEONE, Luciana di; SCRAMIM, Susana. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014. p. 159.

através do centro oco<sup>3</sup> da palavra moderna. Diferente da *Máquina* camonianiana, a de Drummond não conseguiria pôr o mundo aos pés do poeta se o mesmo abraçasse o conhecimento oferecido, pois ele sabe que este conhecimento não é a verdade definitiva sobre a existência.

A recusa à *Máquina* não se funda apenas na divergência entre modos de escritas de diferentes épocas, mas antes na ideia de que ela representa exatamente o inverso do ethos da obra drummondiana como nos diz Betina Bischof (2005, p. 137):

Por meio da recusa de difícil explicação, o que se vê é uma atitude crítica nitidamente delineada e um posicionamento igualmente claro em relação ao que é inaceitável, para essa poesia e sua concepção de mundo (a oferta gratuita, a total explicação da vida, a subordinação do mundo ao conhecimento do poeta, o totalitarismo implícito). O próprio repúdio ao oferecimento da *máquina* instaura um mapeamento das escolhas do poeta – estabelecendo as balizas que orientam a sua *ação* (a *recusa*). Há aqui, portanto, misturada à melancolia e à desistência, ainda uma possibilidade de agir (a própria recusa de características avessas à lírica e ao *sentimento do mundo* drummondianos).

As ideias contrárias que a abertura da *Máquina* traz para o modo de escrita drummondiana podem ser vistas através do próprio modo em que Drummond representa esse encontro, a começar pela ideia da máquina. Como vimos ao tratar do conceito da máquina do mundo, estas máquinas buscavam de forma tecnológica (O *Astrarium* de Dondi foi considerado uma invenção magnífica em seu tempo) explicar o mundo, o que nos apresenta um impasse dentro da obra do poeta mineiro que, segundo José Guilherme Merquior, “[...] é o lirismo mais antifuturista que se possa imaginar. A modernização nunca é por si mesma matéria de apologia; ela não é celebrada é *sofrida*.” (1976. p. 18.), sendo este sofrimento perante a modernização muitas vezes demonstrado através da representação problemática da relação entre os homens e as máquinas que começam a se tornar parte da vida humana, no início do século XX, como no poema “O sobrevivente” de *Alguma poesia*:

---

<sup>3</sup> Oca pois não há mais a analogia para preenche-la de um significado perene. A palavra moderna, como nos diz Octavio Paz, não está atrelada a uma significação e sim ao seu inverso: “A ironia mostra que, se o universo é uma escrita, que cada tradução dessa escrita é diferente, e que o concerto das correspondências é uma verborragia babélica. A palavra poética culmina em um uivo ou silêncio: a ironia não é uma palavra nem um discurso, é o avesso da palavra, a não comunicação” (PAZ, 2013. p. 81).

[131] GARRAFA. Vol. 16, n. 45, Julho-Setembro 2018. “Pensando as mãos pensas...”, p. 124 -136. ISSN 18092586.

Há máquinas terrivelmente complicadas para as necessidades  
[mais simples.

Se quer fumar um charuto aperte um botão.  
Paletós abotoam-se por eletricidade.  
Amor se faz pelo sem-fio.  
Não precisa estômago para digestão  
(ANDRADE, 2012. p. 119).

Outra representação que demonstra a contrariedade de ideias entre Drummond e a *Máquina* se dá através da escala cromática usada para delimitar os territórios de pertencimento de ambos. A *Máquina* se abre e dela sai o brilho claro e preciso, metáfora arquiconhecida que relaciona o conhecimento às luzes, para que dela se possa ler a mensagem passada. Essa efusão de luminosidade interpela o caminho escuro que vinha sendo percorrido pelo eu lírico, escuridão constituída não pela falta de luminosidade proveniente da noite, que ocorrerá apenas ao final do poema, mas pelo nublado que emana da própria aura do eu lírico:

E como eu palmilhasse vagamente  
uma estrada de Minas, pedregosa,  
e no fecho da tarde um sino rouco

se misturasse ao som de meus sapatos  
que era pausado e seco; e aves pairassem  
no céu de chumbo, e suas formas pretas

lentamente se fossem diluindo  
na escuridão maior, vinda dos montes  
e de meu próprio ser desenganado,

Como dito por Affonso Romano de Sant'Anna, em seu livro *O gauche no tempo*, a escuridão é parte fundante da lírica do poeta mineiro, sendo então a possibilidade de aceitar a claridade proferida pela *Máquina* não apenas uma abertura ao conhecimento, mas uma contradição do seu modo de escrita.

Entretanto, a recusa à *Máquina* não se funda apenas sobre a ideia de que o conhecimento que dela provém é totalmente antagonista à escrita drummondiana, e por isso negá-lo seria uma decisão coerente, como nos disse Bischof na citação supracitada

transcrita. A recusa à *Máquina* é antes o reconhecimento da impossibilidade de a escrita poética concatenar de forma eficaz, no real, o conhecimento por ela fornecido. A recusa não é um *standoff* na qual o poeta se orgulha de ter vencido, pelo contrário, há um pouco de remorso por não ter aceito a oferta “enquanto eu, avaliando o que perdera,/ seguia vagaroso, de mãos pensas”.

Esta aporia da escrita diante do objeto desejado, que comparece em vários temas no decorrer da obra de Drummond tem sua representação metonímica maior na imagem das “mãos pensas”. Para entendermos melhor os desdobramentos desta imagem precisamos investigar o vocábulo “pensa”, comumente usado na sua forma verbal, mas aqui, em seu contorno menos corrente de adjetivo, no qual dá as mãos a qualidade de algo pendido ou torto. A partir de uma visada etimológica sobre a palavra em voga vemos que a semelhança fonética entre ela e o verbo “pensar” não é coincidência, pois ambos derivam do verbo latino *pensare*, que tinha como definição “pendurar para avaliar o peso de um objeto”, ou seja, um sentido mais próximo ao adjetivo, sendo o significado do verbo construído a partir da ideia de pesar uma ideia, *i.e* ponderar sobre os prós e contras de uma dada situação.<sup>4</sup> A partir da análise etimológica “a mão pensa” nos mostra uma significação dupla: ao mesmo tempo que a mão se encontra inválida devido a seu estado penso e torto, ela vislumbra a possibilidade da escrita em seu pensamento. A relação entre o pensar, ficar pendido, e pensar, refletir, é analisado por Giorgio Agamben em *Estâncias* (1979) através da iconografia medieval que tem como imagem a figura de pessoas com a cabeça pendida sobre as mãos em posição melancólica diante a observação do mundo, a qual ele chama de acidiosos<sup>5</sup>. Agamben vê nestas figuras:

---

<sup>4</sup> Visto: <https://www.dicionarioetimologico.com.br/pensar/>. Acesso em: 07 de ago. 2017.

<sup>5</sup> Sobre a definição do significado de acídia pretendido por Agamben cito aqui a nota onde o mesmo a define como o desespero perante uma situação conflitante ao contrário da associação com a preguiça como tido por Panofsky e Saxl: “[...] ao investigarem a genealogia da *Melencolia* de Dürer [...], entendem mal a concepção medieval da acídia, que é vista simplesmente como o sono culpado do preguiçoso. A *somnolentia* (como aspecto do *torpor circa praecepta*) é apenas uma das conseqüências da acídia e não caracteriza de modo algum a sua essência. O refúgio fácil do sono não é senão um ‘travesseiro’ que o diabo oferece ao acidioso para lhe tirar qualquer possibilidade de resistir ao pecado. O gesto de deixar cair a cabeça sobre uma mão está significando o desespero e não o sono. E é exatamente a este gesto emblemático que se refere o antigo equivalente alemão do termo ‘acídia’, truricheit, de trüren - den Blick, das Haupt gesenkt halten — ‘deixar cair por terra o olhar, a cabeça’”(AGAMBEN, 2007. p. 30). Só tardiamente a essência da acídia acaba se tornando opaca e se confundindo com a preguiça.

[133] GARRAFA. Vol. 16, n. 45, Julho-Setembro 2018. “Pensando as mãos pensas...”, p. 124 -136. ISSN 18092586.

[...] [a] escandalosa contemplação de uma meta que se manifesta a ele no próprio ato em que é vedada e que é tanto mais obsessiva quanto mais se torna inatingível para ele, o acidioso encontra-se em situação paradoxal: assim como acontece no aforismo de Kafka, “existe um ponto de chegada, mas nenhum caminho”, e de qual não há escapatória, porque não se pode fugir daquilo que nem sequer pode alcançar. Esse desesperado aprofundar-se no abismo que se abre entre o desejo e o inapreensível objeto foi plasmado pela iconografia medieval no tipo de acídia, representado como uma mulher que desoladamente deixa cair por terra o olhar e solta a cabeça sustentada pela mão [...] (2007, p. 30).

Isto é, o acidioso é aquele que está preso na impossibilidade de gozar o objeto desejado, devido a seu permanente estado contemplativo que o leva ao incessante pensar sobre as coisas pendendo assim sua cabeça. Tal afirmação nos condiciona a um paradoxo, pois a possibilidade de gozar o objeto é dada por meio da contemplação, porém o mesmo ato é o que impende o gozo, como dito por Agamben:

Ao mesmo tempo que a sua tortuosa intenção abre espaço à epifania do inapreensível, o acidioso dá testemunho da obscura sabedoria segunda a qual só a quem já não tem esperança foi dada a esperança, e só a quem, de qualquer maneira, não poderá alcançá-las foram dadas metas a alcançar (*ibidem*, p. 32).

Tais características possuem correlação direta com o sujeito drummondiano que no poema analisado se põe como um penseroso na seguinte estrofe

pelas pupilas gastas na inspeção  
contínua e dolorosa do deserto,  
e pela mente exausta de mentar

Basta trocarmos a ideia da contemplação pelo fazer poético, que não deixa de ser uma forma contemplativa. Se não fosse pelo ato poético não haveria a possibilidade de encontro com todo o conhecimento que a *Máquina do mundo* pode lhe oferecer, mas exatamente por ser o fazer poético o canal por onde esse conhecimento seria deliberado, é preciso reconhecer a impossibilidade de legar este conhecimento ao próximo, devido aos hermetismos da palavra poética, e assim recusá-lo. Com a escrita no lugar da contemplação,

não é mais a cabeça que tomba no desespero da impossibilidade, mas a mão, membro que carrega a potência da escrita, e que diante a imprescindível tarefa da escrita ficará sempre em estado penso no duplo sentido do termo, ponderando as soluções para todos os seus conflitos, mas se tornando torto por não conseguir resolvê-los.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias** – a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Tradução: Selvino J. Asmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia** – Paraíso. Tradução: Ítalo Eugenio Mauro. 2º Ed. São Paulo: Ed. 34, 2010.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Carlos Drummond de Andrade: Poesia de 1930 – 63: de Alguma poesia a Lição das coisas**. Edição crítica preparada por Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BISCHOF, Betina. **Razão da recusa**: um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Nankin, 2005.

BREUNIG, Tiago Hermano. A máquina d(escrever) o mundo. In: **Ler Drummond hoje**. Org: LEONE, Luciana di; SCRAMIM, Susana. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014.

CAMÕES, Luís Vaz de. **Os Lusíadas**. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000162.pdf>. Acesso em: 05 de ago. 2017.

GEORGES, Balandier. A desordem: o elogio ao movimento. APUD: BREUNIG, Tiago Hermano. A máquina d(escrever) o mundo. In: **Ler Drummond hoje**. Org: LEONE, Luciana di; SCRAMIM, Susana. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014.

MERQUIOR, José Guilherme. **Verso universo em Drummond**: Tradução: OLIVEIRA, Marly de. 2º Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução: Ari Roitman; Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

A AUTOBIOGRAFIA DOS INDÍGENAS QUE NÃO ESCREVEM EM A  
QUEDA DO CÉU: PALAVRAS DE UM XAMÃ YANOMANI, MEU  
NOME É RIGOBERTA MENCHÚ E ASSIM NASCEU MINHA  
CONSCIÊNCIA E BOBBI LEE INDIAN REBEL:  
STRUGGLES OF A NATIVE CANADIAN WOMAN

Juliana Salles (Doutoranda em Ciência da Literatura, UFRJ)

RESUMO

Buscando aprofundar-me na poética do relato de vida indígena textual e contextualmente, utilizo-me de um corpus formado por três relatos, a saber: *Bobbi Lee Indian Rebel: Struggles of a Native Canadian Woman*, de Lee Maracle e Don Barnett; *Meu nome é Rigoberta Menchú e assim nasceu minha consciência*, de Rigoberta Menchú e Elizabeth Burgos; e *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert. Estes relatos de vida indígena são narrativas autodiegéticas sobre a vida de um sujeito indígena – um *modelo* – que são gravadas e posteriormente publicadas – após edição e transcrição – por um *redator* não indígena. Trago, aqui, os seguintes questionamentos: i) É possível apontar a autoria destes relatos? ii) Qual é o papel da escrita nestas narrativas? iii) Quem seria o público alvo destas obras?

**Palavras-chave:** literatura indígena; narrativas autobiográficas; relato de vida indígena.

## ABSTRACT

Aiming at going further into the poetics of Native personal narratives, both textual and contextually, my corpus is formed by three narratives: *Bobbi Lee Indian Rebel: Struggles of a Native Canadian Woman*, by Lee Maracle and Don Barnett; *Meu nome é Rigoberta Menchú e assim nasceu minha consciência*, by Rigoberta Menchú e Elizabeth Burgos; and *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*, by Davi Kopenawa and Bruce Albert. The Native personal narratives in question are autodiegetic narratives on the life of an indigenous subject (*model*) that are recorded and then published – after going through transcription and editing – by a non-indigenous writer. The current paper is based on three main questions, such as: i) Is it possible to point out who the author is in the narratives? ii) What is the role of the written text? and iii) What is this work's target audience?

**Keywords:** indigenous literature; autobiographical narratives; native personal narrative.

Ao escrever sobre si mesmo em *Memórias de índio: uma quase autobiografia* (2016), com lembranças que variam entre fatos e “inventiones” (p. 10), Daniel Munduruku tece uma obra composta por recordações de sua infância, juventude e vida adulta. Dividida em quatro grandes partes, que por sua vez são subdivididas, as lembranças do autor são escritas de forma breve, mas sem deixar de se mostrarem relevantes para a formação do homem que as escreve.

As reminiscências de Munduruku deixam transparecer elementos bastante comuns na literatura autobiográfica indígena contemporânea: o descobrir-se/ sentir-se índio, o preconceito, a pobreza, a figura dos avós (sabedoria ancestral), o papel da religião junto às comunidades nativas, e a função da literatura produzida por autores indígenas.

Não só no caso de Daniel Munduruku, mas de uma maneira geral, a literatura indígena autobiográfica contemporânea tende a fluir entre o local e o global, o ancestral e o urbano (THIÉL, 2012, p. 77). Por conta de tratar de um reflexo direto do “eu” da narrativa, estas obras tendem a dialogar com culturas diversas. Para que seja possível perceber as sutilezas deste tipo de escrita, é preciso que contemos com as convenções de leitura, para a partir de então, preparar-nos para “novas construções discursivas e, finalmente, negociar interpretações decorrentes do diálogo entre o preexistente e o novo” (THIÉL, 2012, p. 76-7).

Apesar de obras literárias autobiográficas indígenas contemporâneas possuírem aspectos em comum entre si, tendem a diferir daquelas concebidas como tradicionais. Enquanto *Confissões*<sup>1</sup> (397-8 a.C.) de Santo Agostinho, por exemplo, tem como foco a vida de um homem de classe alta, desde a infância até a vida adulta, *Memórias de índio* trata da vida de um homem de classe baixa, de uma pequena comunidade no interior do Pará, onde nem havia energia elétrica (2016, p. 19). Partindo deste ponto, é possível encontrar muitos outros que distanciam – e aproximam – estas duas obras.

Na contemporaneidade, obras autobiográficas indígenas são comumente de difícil classificação: Munduruku, já no título aponta que se trata de “memórias”, mas também de

---

<sup>1</sup> Tomo *Confissões* como exemplo por entendê-la como uma das primeiras obras autobiográficas da Antiguidade.

uma “quase autobiografia”. Assim, em narrativas como esta, pertencentes a gêneros híbridos, é possível quebrar alguns parâmetros tradicionais e aguçar a percepção para outras possibilidades.

O título deste ensaio, “A autobiografia dos que não escrevem”, assim como as referências múltiplas de gênero do livro de Munduruku, remetem-nos a obras cujas características diferem daquelas pertencentes a gêneros literários tradicionais. O gênero canônico *autobiografia* é tradicionalmente relacionado às experiências de vida de importantes membros de classes dominantes, vivenciadas e escritas por eles mesmos (LEJEUNE, 2014; SMITH & WATSON, 2010), como é o caso de Santo Agostinho. Porém, a escolha feita aqui implica certa desconstrução. Apesar de o sufixo “grafia” referir-se à escrita, e em conjunto com o prefixo “auto”, à escrita de si, as obras aqui trabalhadas são relatos de experiências vividas por um, mas escritas por um outro. Além disso, o sujeito cuja vida é narrada não pertence a classes dominantes, mas a uma classe minoritária, a saber, a indígena.

A autobiografia tradicional possui características em comum com o que o teórico francês Philippe Lejeune (2014) chama de autobiografia “pelo gravador”. Este termo qualifica um relato de si contado oralmente por um indivíduo, porém *gravado* e transformado em narrativa escrita por outro indivíduo. Nota-se, então, a existência de dois sujeitos envolvidos na produção da obra, e esta participação dupla faz parte da definição de “colaboração autobiográfica” (p. 134). O teórico francês ainda afirma haver um “escândalo” relacionado à publicação de colaborações autobiográficas. Para ele, tal escandalização está ligada ao fato de estas colaborações duelarem com os livros que foram, de fato, escritos por quem os assina. E ainda explica:

Esses livros não são, na realidade, condenados por sua inautenticidade, mas porque entregam o ouro ao bandido, e lançam uma suspeita, talvez legítima, sobre o restante da literatura. Sob certos aspectos, a autobiografia dos que não escrevem elucidada a autobiografia dos que escrevem: o *ersatz* revela os segredos de fabricação e de funcionamento do produto “natural” (p. 135, aspas do autor).

A partir desta afirmação, é possível compreender uma das possíveis razões da problematização muitas vezes gerada pela autobiografia “pelo gravador”.

A escrita colaborativa abarca o conceito de relato de vida indígena. Neste gênero em particular, há, de fato, a colaboração de dois indivíduos na construção de uma só obra autobiográfica. Porém, conforme alega Kathleen Mullen Sands (1997), as narrativas autobiográficas colaborativas de nativos americanos publicadas antes dos anos 1960 comumente não traziam referência à autoria nativa. Na capa, traziam o nome do coletor (ou redator) apenas (p. 41). Apesar de poder haver confusão em relação à autoria destas obras, era possível assegurar que o leitor teria acesso à narrativa de uma vida, escrita em primeira pessoa.

Talvez fosse preferível chamar este gênero de “autobiografia falada”, ou até “audiofonia escrita”, conforme menciona Lejeune. Contudo, com o propósito maior de sanar dúvidas sobre sua particularidade, acredito ser preciso fazer referência à grafia do texto incluindo a dinâmica relato oral/narrativa escrita. Lejeune propõe por fim o emprego da expressão “relato de vida”, e oferece duas razões para tal: (i) por ser um termo ainda não utilizado para definir outras práticas; (ii) pelo termo já estar sendo empregado por pesquisadores da área (p. 133). Partindo destes fatores é que decidi assim também nomear o gênero sobre o qual planejo me debruçar.

Os relatos de vida aos quais me refiro são histórias de vida contadas oralmente por um indivíduo, o chamado *modelo*, e ouvidas por outro indivíduo, o chamado *redator*, que as grava, as remodela e as edita, transformando-as em narrativas escritas. Na fase de transformação da história oral em texto escrito, o modelo não coopera. Sua dispensa explica-se, muitas vezes, por ele não poder<sup>2</sup>, não querer ou não saber escrever. Esta ausência extingue então a possibilidade de delegar a mesma função para o modelo e para o redator, fazendo com que a responsabilidade pelo resultado do produto (ou seja, a obra impressa) passe a ser menor para aquele que relata do que para aquele que transforma o relato.

---

<sup>2</sup> O termo “poder” aqui implica uma ambiguidade. Em um primeiro momento, refere-se à impossibilidade de produzir um texto na forma escrita - que, por sua vez, inclui diversas razões. Em um segundo momento, tem-se a relação a questões de poder. Em alguns casos, não parece viável a nível editorial que um indígena, por exemplo, escreva sobre sua própria vida – seja devido à falta de familiaridade com a língua, com a forma culta ou mesmo falta de credibilidade perante os leitores.

Sidonie Smith & Julia Watson (2010) afirmam que o foco naquele que recolhe a história e em como esta é obtida diferenciam o relato de vida de outros relatos autobiográficos escritos em colaboração (p. 276). Como observa Lejeune, o que muda neste gênero não é a divisão de papéis, mas sim as relações de força e as exigências do contrato de leitura. Curiosamente, o que se propõe é dar certa garantia ao leitor: o modelo nada escreveu, mas ainda assim o que está escrito “é uma imagem fiel do que ele disse” (LEJEUNE, 2014, p. 149).

As três obras que fazem parte do meu *corpus*— *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami* (2015), *Meu nome é Rigoberta Menchú e assim nasceu minha consciência* (1993) e *Bobbi Lee Indian Rebel: Struggles of a Native Canadian Woman* (1975) — são relatos de vida contados por indígenas, mas gravados e transcritos por não-indígenas.

Quando se trata de culturas orais, como as indígenas, o relato de vida é um modo comum de documentação etnográfica, uma vez que o modelo, por vezes, não possui proficiência escrita de língua. Além disso, mesmo que se criasse uma maneira de escrevê-las, as línguas indígenas esbarrariam no fato de não gozarem de prestígio social e econômico (se comparadas com línguas europeias como o inglês, francês ou espanhol — ou com o português, no caso do Brasil), daí a necessidade de se obter um intermediário, não-indígena, para que seus relatos sejam publicados e difundidos. Outro cenário, também possível, é de o modelo, que possui proficiência escrita de língua, não despertar interesse editorial devido à sua falta de qualificação formal ou qualquer outra razão.

A decisão de me concentrar no relato de vida sob a perspectiva indígena exige alguns esclarecimentos. Primeiro, é necessário salientar que não há apenas uma “cultura indígena”. Cada nação indígena possui aspectos culturais particulares, apesar de haver pontos que se entrecruzem, como a relação de interdependência e respeito para com a natureza. Segundo, aqueles que relatam suas vidas mostram-se ora mais inseridos na cultura nativa, ora menos ligados a ela. Alguns, por viverem nas cidades, trazem pouco mais que lembranças da infância, de histórias contadas por seus antepassados. Outros, por sua vez, ainda que afetados por uma educação católica, mantêm costumes e tradições de seus povos.

Sob a metodologia comparada, é possível assumir um caráter mais amplo, transversal, de forma que abarque não só relações entre obras literárias, mas também entre literatura e demais formas de manifestação estética – bem como outras áreas de conhecimento. Essa natureza inclusiva aplica-se também ao corpus de análise: não nos atemos mais apenas à literatura europeia, canônica, produzida por homens brancos e de classes mais favorecidas, mas também a abrimos portas para outros gêneros, escritores, temas e propósitos.

Esta abertura da metodologia comparativa é necessária quando tratamos de literatura indígena. Primeiro, conforme já mencionado, porque a cultura indígena é múltipla. Segundo, porque a escrita nativa atravessa outras formas de significação: a oralidade, desenhos, cantos, danças, pinturas corporais, entre outros (ROSA, 2016). Para abarcar tal diversidade, é preciso lembrar que a textualidade ameríndia não se dá apenas por meio da escrita, e nem poderia. Segundo Janice Thiél (2012), a literatura indígena encontra-se em um “entrelugar”, que se caracteriza principalmente na abertura para trocas culturais (p. 78), e isto se dá porque os autores nativos não vivem isolados.

A questão identitária indígena possui influência na estruturação do relato de vida, pois o entrelugar ocupado pelo modelo o distancia de sua cultura e conhecimentos ancestrais, e o aproxima do mundo não índio. Estas identidades multifacetadas, portanto, resultariam em relatos de vida únicos, que não podem caber em denominações previamente cunhadas. Contudo, a partir destes sujeitos atravessados por diversas influências culturais, que produzem relatos peculiares, deparamo-nos com três aspectos a serem discutidos, a saber: 1) a autoria; 2) o papel da escrita; e 3) o público-alvo destas narrativas.

Nos três relatos de vida indígena do meu *corpus*, é possível notar que a colaboração entre dois indivíduos faz com que a autoria da obra seja de difícil categorização. Além disso, a própria questão de autoria indígena possui particularidades. Francis Mary da Rosa afirma que “mesmo em tradições literárias seculares há influências escritas e orais que compõem um rol diverso em qualquer produção escrita e desta forma, a autoria nunca se configura em um plano unicamente individual” (ROSA, 2016, p. 304-5).

A noção de autor, de acordo com Foucault (2001), representa a forte individualização do conhecimento. Mas este processo, apesar de já naturalizado para nós, é um construto. Houve épocas, conforme afirmam Almeida e Queiroz (2004), em que o anonimato de textos não se mostrava tão problemático e nem afetava sua credibilidade diante do público. Principalmente em se tratando de contos orais.

Aquele que conta, de acordo com Almeida e Queiroz, seria então um mero intérprete, uma vez que a autoria seria atribuída a abstrações como o povo, a coletividade, a tradição (p. 148). Neste caso, a autoria abstrata faz da individual desnecessária.

O relato de vida indígena, por um lado, possui certas características que se assemelham às da autobiografia tradicional: o fato de abranger eventos da vida de um indivíduo, ser uma narrativa autodiegética, e, como no caso de *A queda do céu*, apresentar, na capa da obra, autoria também atribuída ao modelo. Por outro lado, questões identitárias fazem com que a concepção de indivíduo indígena abranja muito mais do que apenas um ser, afastando os relatos da autobiografia tradicional. Este ser, agora autor (seja ele reconhecido na capa ou não), é atravessado por múltiplas influências culturais, dentre as quais, a sua cultura indígena ancestral – que comumente possui diferentes concepções de individualidade. Uma forte ideia presente nos relatos cujos modelos são mais inseridos em sua cultura original é a de que a comunidade seria o equivalente àqueles com quem se tem laços consanguíneos. Rigoberta Menchú expressa esta ligação na seguinte passagem:

[...] a mãe , desde o primeiro dia de gravidez, procura o apoio da senhora eleita ou do senhor eleito, porque a criança tem que ser da comunidade e não só da mãe. A mulher grávida irá junto com o esposo contar-lhe que vão ter um filho e que esse filho vai conservar, na medida de todas as possibilidades, os costumes de nossos antepassados. Depois disso, o senhor eleito oferecerá todo o apoio necessário. Diz a eles “nós ajudamos vocês, seremos os segundos pais”. Depois, eles vêm outra vez, agora para pedir permissão ao representante da comunidade, que dê seu apoio para procurar um representante que cuide, que ajude a criança quando um dia esteja só e que não caia em todos os erros em que muita gente de nossa raça caiu e um montão de coisas. Os senhores eleitos, nós os chamamos de avós. Então, começam a procurar, junto com os pais, quem seriam os compadres, quem seriam padrinhos da criança, que se tornam responsáveis pela criança se seus pais morrerem. Depois, vêm os costumes dos vizinhos que todo dia têm que fazer uma visita à mulher grávida. Chegam as mulheres para conversar com ela, para lhe dar pequenos

presentes, por mais simples que sejam. A mulher lhes contará todos os seus problemas. Depois, quando ela estiver de sete meses, é quando se põe em contato com toda a natureza, segundo nossa cultura. Sairá para o campo, irá caminhar na mata (BURGOS, 1993, p. 39-40).

Mesmo quando o “eu” narrativo, de caráter largamente individual, descreve os costumes, a autoria destas passagens poderia ser atribuída à Rigoberta Menchú somente? Ou deveria ser atribuída coletivamente, ou seja, à comunidade, ao povo Quiché, à tradição?

Além destas particularidades, há também outro elemento que contribui para a autoria incerta. No caso do relato de vida de Kopenawa, por tratar da vida de um indivíduo mais inserido na cultura ancestral, trata não só da vida de um indígena, mas também da cultura tribal podendo, portanto, trazer diferentes aspectos da textualidade indígena, conforme já mencionado. Em *A queda do céu* (2015), cada uma das 24 partes do relato possui um desenho feito pelo próprio indígena ao início. Ao longo de sua história, por muitas vezes, deparamo-nos com desenhos de pássaros (p. 75), ocas (p. 263), árvores (p. 425), e até fábricas cujas chaminés soltam fumaças (p. 406).

Apesar de no passado alguns textos terem permanecido no anonimato, mais recentemente eles passaram a sinalizar para o leitor alguns de seus aspectos. Para Almeida e Queiroz (2004):

Além do nome do autor e do título, compõem este espaço o nome do editor, a epígrafe, a dedicatória, os agradecimentos, o prefácio, as notas. Todo um ‘paramento’ que prepara e cerca a leitura, sinalizando-a com referências e valores e distanciando radical e definitivamente a escrita da oralidade (p. 154, aspas dos autores).

As obras em questão, apesar da imprecisão quanto ao gênero ao qual pertencem, possuem paratextos que possibilitam situar o leitor em relação ao que estão prestes a ler. Estes “sinais” são cruciais para a análise dos “bastidores” da produção textual dos relatos. Primeiro, marcam a presença do redator – que comumente apresenta-se como intermediário cultural e entende a necessidade de fornecer informações adicionais. Segundo, rende ao redator o título de “autor”. Digo isto pois, em *Bobbi Lee Indian Rebel* e em *Meu Nome é Rigoberta Menchú*, são os redatores que assinam sozinhos os prefácios, posfácios,

notas e agradecimentos. Apenas na obra de Kopenawa e Albert o comportamento difere, pois para cada prefácio e posfácio do redator, há também um do modelo.

A escrita do que foi inicialmente proferido oralmente, além de atribuir autoria coletiva, tem também outro papel importante: dar visibilidade aos indígenas. Para atingirem outros indivíduos, os autores indígenas precisaram refletir sobre os meios para este fim.

No processo de escrita do outro que teve início no século XV, ao analisar a construção do discurso do colonizador, os indígenas entenderam que aqueles que conseguiam adquirir conhecimento da língua portuguesa (no caso do Brasil), garantiam, para si e para os seus, certa representação perante autoridades locais (ROSA, 2016, p. 291). O domínio da língua oficial é visto por Rosa como uma apropriação que sinaliza um posicionamento frente à lógica discursiva unilateral do colonizador para que os indígenas possam entender como funciona a lógica não-indígena (*ibidem*). Então, a escrita de seus relatos pessoais tornou-se claramente uma forma de expressão viável. Porém, há outras questões por trás desta “apropriação” linguística: junto às editoras, os autores indígenas, mesmo dominando a língua oficial, não teriam credibilidade para serem publicados. Porém, com a presença de um etnólogo ou uma figura de liderança não-indígena, a publicação tornou-se possível. A obra escrita, finalmente, poderá chegar ao público leitor em geral.

De acordo com o paratexto de *A queda do céu*, Kopenawa pediu que Albert divulgasse sua mensagem. Preocupado com a iminente “queda do céu”, o xamã discorre no prefácio sobre seu desejo de que sua escrita ocorresse de modo a alcançar o maior número de pessoas possível. O prólogo de Bruce Albert menciona a motivação do seu companheiro:

Num momento crítico de sua vida e da existência de seu povo, Davi Kopenawa resolveu, em função de meu envolvimento intelectual e político junto aos Yanomami, confiar-me suas palavras. Pediu-me que as pusesse por escrito para que encontrassem um caminho e um público longe da floresta (ALBERT; KOPENAWA, 2015, p. 51).

Kopenawa, no prólogo subsequente, intitulado “Palavras dadas”, apenas ratifica a fala do etnólogo: “Você desenhou e fixou essas palavras em pele de papel,

como pedi. Elas partiram, afastaram-se de mim. Agora desejo que elas se dividam e se espalhem bem longe, para serem realmente ouvidas” (*ibidem*, p. 64).

Na ausência de um prólogo de autoria de Menchú, Elizabeth Burgos alega que a guatemalteca desejava transmitir sua concepção de mundo para os não-indígenas, conforme a seguinte passagem:

A visão que os índios têm do mundo é a do homem como integrante da natureza, e daí a necessidade de ajustar-se a sua ordem universal: o homem é a natureza; não domina, não pretende dominar, faz parte dela. A harmonia da vida apoia-se no conhecimento e na intimidade que devemos estabelecer com ela, com o cosmos universal. É tudo isso que Rigoberta Menchú nos quer transmitir através destas páginas (BURGOS, 1993, p. 18).

Em *Bobbi Lee Indian Rebel*, na seção intitulada “Foreword”, o editor Don Barnett deixa claro que um de seus objetivos com o lançamento do livro é oferecer um meio para que esta minoria possa falar. Fornecer o ponto de vista (de maneira mais autêntica possível) daqueles que estão “embaixo”, tratar dos preconceitos, problemas sociais e emocionais dos nativos canadenses sob uma perspectiva politicamente engajada também são um dos focos de Barnett. Lee Maracle, por sua vez, apenas toma a palavra de fato na dedicatória do livro e nada diz sobre sua real intenção em contar sua história.

Finalmente, apesar da influência da comunidade indígena na vida de cada um de seus membros, a voz da narrativa é apenas uma, o “eu”. Nos relatos de vida indígena, portanto, os autores estariam mortos? Ou são ambos o modelo e o redator? Ou apenas um deles? Ou a autoria seria múltipla? A escrita, função do redator, é um instrumento através do qual “os próprios índios já reveem seu mundo com outros olhos, como leitores. A letra morta da palavra escrita assegura a palavra viva da comunidade” (ALMEIDA e QUEIROZ, 2004, p. 216).

A palavra escrita serve de lembrete para outros indígenas de que é possível contar suas histórias apesar de, por vezes, precisarem de redatores. Quanto aos não-indígenas, estas palavras chegam como uma denúncia, e também como um aviso do que está por vir. O caráter denunciativo dos relatos de Maracle e Menchú trazem principalmente para os não-indígenas, normalmente ignorantes em relação à realidade indígena, descrições claras e

reflexões sobre as condições sociais, econômicas e políticas dos povos nativos. Kopenawa, por sua vez, de maneira mais elaborada e fundamentada na mitologia yanomami, traz aos brancos um aviso: nossa constante destruição e falta de consideração com os recursos naturais causarão um colapso do céu. Assim, todos perdem –indígenas ou não. Então, para falar de si, seus parentes e dos não-indígenas, para o maior número de leitores possível, foi preciso perceber a perenidade da “letra morta” no mundo branco, mas mesclá-la com a oralidade nativa.

## REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.
- ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. **A Queda do Céu**: Palavras de um Xamã Yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. **Na captura da voz**: as edições da narrativa oral no Brasil. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2004.
- BARNETT, Don. **Bobbi Lee Indian Rebel**: Struggles of a Native Canadian Woman. Richmond: LSM Press, 1975.
- BURGOS, Elizabeth. **Meu Nome é Rigoberta Menchú e Assim Nasceu Minha Consciência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”. In: \_\_\_\_\_. **Ditos e Escritos**: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298
- LEJEUNE, Philippe. **O Pacto Autobiográfico**: De Rousseau à Internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- MUNDURUKU, Daniel. **Memórias de índio**: uma quase autobiografia. Rio Grande do Sul: Edelbra, 2016.
- ROSA, Francis Mary Soares Correa da. “A literatura indígena brasileira: um movimento de afirmação política e identitária”. **Brasiliانا** – Journal for Brazilian Studies. Vol. 5, n. 1. Novembro, 2016.
- SANDS, Kathleen Mullen. “Collaboration or Colonialism: Text and Process in Native American Women’s Autobiographies”. **MELLUS**. Vol. 22, n. 4. Inverno, 1997.
- SMITH, Sidonie; WATSON, Julia. **Reading Autobiography**: A Guide for Interpreting Life Narratives. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2010.

THIÉL, Janice. **Pele silenciosa, pele sonora**: a literatura indígena em destaque. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

# NÃO PODE SER, MAS É. UMA TENTATIVA DE FUGA DA CATEGORIZAÇÃO “FANTÁSTICO”

Ana Luíza D. B. Drummond (UFRJ/CAPES)

## RESUMO

Procuo repensar a categorização “fantástico” a partir de um recorte de Jorge Luiz Borges: “*No puede ser, pero es*”. Esse recorte é o embrião da discussão que proponho acerca do problema da categorização de contos, novelas, romances, entre outros, como “fantásticas”. Expondo o problema, busco propor a descategorização desses textos, especialmente no que tange às criações latino-americanas. Nesse sentido, acredito que a categorização “fantástico”, por mais bem-intencionada que seja, é reprodutora de uma diferença que só se sustém porque esconde o traço de similitude com o que quer que se considere “realismo”, uma diferença que começa exatamente a partir do ponto em que a teoria não consegue apreender esse “não pode ser, mas é”. Isso deveria bastar, mas não basta. Se o texto é concreto, toda leitura deveria se construir a partir dele e então ler seria estar ciente da presença daquilo que não poderia estar ali, mas está; da existência do que não poderia existir, mas existe! E isso não é uma aceitação subjugada, pois a literatura só se inscreve nesse contato tríade entre autor, texto e leitor, no qual nenhuma instância pode ditar as regras para a outra se não está, ela também, sujeita às mesmas regras.

**Palavras-chave:** Fantástico. Realismo. Literatura.

## ABSTRACT

I aim to rethink the "fantastic" categorization from an excerpt by Jorge Luiz Borges: *No puede ser, pero és* ("It cannot be, but it is"). This passage is the core of the discussion I propose about the problem of categorizing short stories, novels etc. as "fantastic." Exposing the problem, I intend to propose the uncategorization of these texts, especially regarding to Latin American creations. In this sense, I believe that the "fantastic" categorization, however well-intended it may be, reproduces a difference that is only sustained by hiding the trait of similarity with whatever "realism" is considered to be, a difference that begins exactly from the point in which theory cannot grasp this "it cannot be, but it is." That should suffice, but it is not enough. If the text is concrete, all reading should be constructed from it and then reading it would mean being aware of the presence of what could not be there, but is; of the existence of what could not exist, but exists! And this is not a subjugated acceptance, since literature is only inscribed in this contact triad between author, text and reader, in which no instance can dictate the rules to each other if it is not, also, subject to the same rules.

**Keywords:** Fantastic. Realism. Literature.

*No puede ser, pero es.*

J. L. Borges

Este trabalho é, antes de tudo, um movimento de me debruçar hoje sobre um texto anterior, um texto que foi um traçado sobre um tema – a saber, alguns levantamentos e indagações sobre o que eu chamava, em minha monografia de graduação, apoiada em Remo Ceserani (2006), de “modo fantástico”. A título de resumo, esse texto anterior ao qual retorno definia-se como uma análise de contos fantásticos extraídos da antologia *Contos fantásticos do século XIX*, de Italo Calvino (2004), e por algumas exceções extraídas de outras fontes e incluídas na medida em que participavam das considerações individuais e comparativas com vistas à discussão das teorias sobre o modo fantástico. Nesse sentido, foram elaboradas análises individuais dos contos procurando perceber como – e se – eles possuíam características que poderiam ou permitiriam uma categorização como fantástico, de acordo com os estudos utilizados, além de uma comparação entre os contos que permitisse abrir o trabalho para as abordagens mais reconhecidas sobre o tema, especialmente a de Remo Ceserani em *O fantástico* e a de Tzvetan Todorov em *Introdução à Literatura Fantástica*. Foi, em resumo, um trabalho que priorizou a discussão e a confrontação das teorias sobre o tema, embora respeitando as potências e possibilidades de cada conto escolhido, especificamente.

O problema que vejo hoje, nesse trabalho de ontem, e que motiva este retorno, é o da necessidade de categorização dos contos como “fantásticos”, seja como gênero fantástico (teoria que o texto anterior repudia, e este também), seja como modo fantástico (teoria que este repudia e o anterior aceita). Quero repensar essa necessidade de selecionar uma espécie de teoria especial para “dar conta” da análise desses contos, por mais abrangente que essa teoria se proponha. O trabalho realizado com esses contos anteriormente, especialmente na questão estrutural, conseguiu propor alguns horizontes interessantes de leitura, mas, no entanto, não evitou um certo tropeço no fechamento de cada leitura e do trabalho final como um todo, especialmente no que tange à teoria de Ceserani (2006), que considere

como “capaz de abranger uma quantidade significativa de narrativas distintas em vários aspectos” (DRUMMOND, 2013, p. 98) e de realizar uma revisão da *Introdução à literatura fantástica*, de Todorov, permitindo a inclusão de textos diversos na categoria do fantástico, como, por exemplo, “O elixir da longa vida”, de Honoré de Balzac, cujo narrador em terceira pessoa ou heterodiegético já seria suficiente para excluí-lo da gaveta reservada às narrativas fantásticas da teoria de Todorov (2010). Talvez, no entanto, não se trate de um tropeço, mas sim de uma preparação necessária para o rompimento ou descategorização que proponho hoje.

Ao recuperar esse trabalho anterior não pretendo tentar refazê-lo, o que seria uma tarefa desnecessária e sem sentido, pois que ensaio aqui é uma primeira tentativa de “descategorização” dessa categoria. Em outras palavras, procuro discutir e rever essa necessidade crítica de etiquetar certos textos que apresentam elementos incomuns como “fantásticos” (note-se que digo *incomuns*, apenas). Não é, portanto, de forma alguma, uma correção, uma errata, nem mesmo um reconhecimento posterior de algum possível equívoco anterior, até porque o erro é sempre uma categoria presente.

Para isso, quero começar a pensar com um recorte de Jorge Luiz Borges (2009) em “O livro de areia”, aqui presente no título e na epígrafe e novamente repetido: “Não pode ser, mas é” (BORGES, 2009, p. 102). Uma oração simplíssima, mas daquelas simplicidades difíceis e que só se constroem após certo trabalho. Não pode ser, mas é! E isso deveria bastar, mas não basta. Quero dizer com essa repetição já quase excessiva de Borges que, a meu ver, o problema da categorização de contos, novelas, romances e outras criações artísticas – inclusive fora do escopo do que viemos chamando de literatura – como “fantásticas” começa exatamente a partir desse ponto, a partir do momento em que reconhecemos num texto algo que dista fortemente do que esperamos disso a que chamamos real e, após esse reconhecimento, não conseguimos apreender que simplesmente é assim, e ponto. Esse é o texto escrito, concreto e minha leitura deveria se construir a partir dele, sem que isso signifique, contudo, limitar-se a ele. E então eu deveria ler ciente disso, ciente dessa presença daquilo que não poderia estar ali, mas está, da existência do que não poderia existir, mas existe! Do que é impossível, mas é crível. Se é e se está, isso deveria

bastar e toda a leitura deveria partir da aceitação desse fato primeiro. É! Isso não significa uma aceitação subjugada, tendo em vista que a literatura se inscreve num contato tríade entre autor, texto e leitor. Nessa tríade, nenhuma instância pode ditar as regras para a outra se não está, ela também, sujeita às mesmas regras. O que quero dizer com isso é que a categorização dessa impossibilidade, desse *não poderia ser* como algo “fantástico”, distinto, assim, da realidade, despotencializa e subjug o texto a uma necessidade de realidade factual que não se inscreve em nenhuma instância da vida.

No entanto, nosso processo de entendimento da realidade passa, certamente, por esse embrião da expectativa, dessa projeção no presente de um futuro mais ou menos previsto. Quando uma laranja está madura demais, ela cai do pé e continuará caindo, isso é a lei da gravidade. Um pé de laranja só produz e sempre só produzirá laranjas, pelo menos até que ele resolva a gerar também jabuticabas. É claro que esse é um exemplo absurdo, mas estamos no terreno da literatura e das artes e, pelo menos nesse terreno, os absurdos deveriam poder ser lidos pelo o que são de fato e não pelo que deveriam ser, pelo que se negam a ser ou pelo que não são. São textos que negam ser outra coisa que não o que são de fato, mas insistimos em medi-los com esse nosso confuso senso de realidade. Não pode ser, mas é. E isso em algum momento tem que bastar. A coisa estranha exposta deve poder receber nosso olhar sobre ela mesma, primeiramente e acima de qualquer leitura posterior.

Mas, como todo movimento, esse trabalho também implica um atrito, algo que permita um andar adequado e não um constante deslizar. O atrito aqui será, especificamente, o conto *Cambio de luces (Alguien que anda por ahí)*, de Cortázar. É um conto de 1977 mencionado por Ceserani em *O fantástico*, que foi a forma como cheguei a ele. No entanto, esse é um texto de Cortázar que continua me intrigando através do tempo e, de par em par, acabo retornando a ele. Acredito que esta talvez seja uma oportunidade de discorrer sobre esse conto e deixá-lo, talvez, um pouco mais claro, pelo menos para mim.

Ceserani (2006) utiliza Cortázar como um exemplo, junto a Borges e Kafka, de grandes escritores do século XX que foram atraídos pelo fantástico e colocaram à disposição desse “modo” “instrumentos novos de representação, linguagem e uma concepção também nova da literatura” (CESERANI, 2006, p. 123). Para exemplificar essa mudança de

paradigmas literários e culturais, Ceserani utiliza Cortázar que, além de escritor, também refletiu publicamente sobre a questão. De acordo com o crítico, Cortázar declarava que, quanto ao seu gosto pessoal, sentia-se menos empenhado em aterrorizar os seus leitores, como era o caso do fantástico oitocentista, do que “a colocar em crise os seus pressupostos epistemológicos, a capturá-los dentro de uma teia de aranha (*una teleraña*) finíssima e geométrica, construída com a precisão rigorosa com que as teias de aranha são tecidas na natureza” (CESERANI, 2006, p. 123). Para diferenciar do anterior este “novo fantástico” que surge com a mudança de paradigmas culturais e literários, Ceserani utiliza o conto “*Cambio de luces*” e os estudos de Jaime Alazraki sobre o neofantástico. Ceserani afirma que, diferentemente do modo fantástico, em que o desenvolvimento do texto parte do natural para o sobrenatural, “os textos neofantásticos não só mantêm os dois níveis de realidade sempre sobre o mesmo plano e com a mesma carga de verossimilhança, mas em grande parte deles há “um processo gradual de apresentação do real que enfim cede diante de uma invasão de irrealidade” (CESERANI, 2006, p. 125).

Antes discutir essa consideração de Ceserani, que muito me interessa, acredito ser necessária uma breve exposição sobre o conto “*Cambio de luces*”, apenas no sentido de um resumo básico da narrativa, aportado em eventos de possível fixação. Logo na sequência volto à citação do crítico italiano.

“*Cambio de luces*” é um conto narrado em primeira pessoa por Tito Balcárcel. O conto *é e não é* uma carta. Tem, certamente, a presença de cartas, mas o limite entre a epístola e a narrativa aberta, isto é, aquela sem um remetente direto, se confundem. No início, tem-se uma narrativa um tanto comum, dessas que não têm um leitor ideal ou remetente declarado. Nesse início, Tito – um ator de radionovelas que sempre interpreta papéis secundários e, em geral, de vilões – conta sobre as cartas recebidas de Luciana, uma fã que se apaixonara por ele, apesar de seus papéis torpes. Na sequência do conto, Tito e Luciana encontram-se num café e desse encontro até morarem juntos leva-se pouquíssimo tempo. A partir do momento em que estão juntos, Tito procura, sem trégua, fazer com que Luciana corresponda às suas expectativas anteriores, aquelas que ele criou no imaginário antes de encontrá-la no café e a que tinha em mente quando escreveu a ela sua carta de

resposta: “escrevi como se aquela mulher que imaginava bem pequena e triste e com cabelos castanhos com olhos claros estivesse sentada ali e eu lhe dissesse que me comoviam suas palavras”<sup>1</sup>(CORTÁZAR, 1977, tradução minha). Obviamente Luciana não era conforme a imagem que Tito havia feito dela.

Mas Luciana era uma mulher de mais de trinta anos, levados certamente conforme a lei, muito menor que a mulher das cartas na galeria, e com um lindo cabelo preto que vivia como que por contra própria quando ela movia a cabeça. Do rosto de Luciana eu não havia feito uma imagem precisa, exceto os olhos claros e a tristeza; os que agora me recebiam sorrindo eram castanhos e nada tristes sob aquele cabelo em movimento<sup>2</sup> (CORTÁZAR, 1977, tradução minha).

Apenas esse “mas”, esse “*pero*” é o bastante para ditar ou para abrir a cortina do que se seguirá no conto: a frustração de Tito e, conseqüentemente, a de Luciana. Tito, esse crítico quase pedante das novelas de Lemos, esse ator solitário ainda marcado pelo fim do relacionamento com Bruna, passará ou projetará todo o seu relacionamento com Luciana procurando adequá-la, adaptá-la à Luciana imaginada, pequena, frágil, triste e de cabelos castanhos e olhos claros. E não só o corpo de Luciana... Tito chega mesmo a modificar o ambiente, a cena, mudar os móveis de lugar para ter satisfeito a cena completa da Luciana imaginada. E Luciana cede a várias dessas tentativas e chega mesmo a tingir o cabelo para satisfazer o desejo de Tito. Tudo segue, então, com certa harmonia, apesar desses pequenos conflitos entre a imagem criada e a real. O final do conto, em que tudo isso desmorona, requer um destaque singular.

Eu sei que em algum despertar no meio da noite, observando-a dormir contra mim, senti que havia chegado a hora de contar para ela, para fazê-la finalmente minha pela aceitação total da minha lenta teia de aranha apaixonada. Eu não fiz isso porque Luciana estava dormindo, porque

---

<sup>1</sup> “escribí como si esa mujer que imaginaba más bien chiquita y triste y de pelo castaño con ojos claros estuviera sentada ahí y yo le dijera que me conmovían sus palabras” (CORTÁZAR, 1977).

<sup>2</sup> Pero Luciana era una mujer de más de treinta años, llevados eso sí con todas las de la ley, bastante menos menuda que la mujer de las cartas en la galería, y con un precioso pelo negro que vivía como por su cuenta cuando movía la cabeza. De la cara de Luciana yo no me había hecho una imagen precisa salvo los ojos claros y la tristeza; los que ahora me recibieron sonriéndome eran marrones y nada tristes bajo ese pelo movidizo (CORTÁZAR, 1977).

Luciana estava acordada, porque naquela terça-feira fomos ao cinema, porque estávamos à procura de um carro para as férias, porque a vida vinha em grandes tons antes e depois do pôr-do-sol em que a luz cinderela parecia condensar sua perfeição na pausa da poltrona de vime. Que ela conversava tão pouco agora, que às vezes me olhava novamente como se estivesse procurando alguma coisa perdida, retardando em mim a obscura necessidade de confiar-lhe a verdade, de finalmente explicar seus cabelos castanhos, a luz da galeria. Não tive tempo, um azar de horários trocados me levou para o centro no final da manhã, eu a vi sair de um hotel, não a reconheci ao reconhecê-la, não compreendi ao compreender que ela saía apertando o braço de um homem mais alto do que eu, um homem que se inclinava um pouco para beijá-la a orelha, para esfregar os cabelos cacheados contra os cabelos castanhos de Luciana<sup>3</sup> (CORTÁZAR, 1977).

A descrição do homem com quem Luciana sai do hotel é similar à forma como ela imaginava Tito: “mais alto, com cabelos cacheados e olhos cinzas”<sup>5</sup>(CORTÁZAR, 1977). Tito vê as duas projeções unidas, a dele, pois Luciana está com o cabelo castanho, ou seja, já tingido, e a dela, um Tito mais alto com cabelos cacheados. Como espectador da cena, ele está excluído dela. Ele diz “um homem”. Que homem é esse, familiar e estranho?

Desde o início Luciana acredita conhecer Tito mais do que qualquer um, pois consegue o sentir além da interpretação, além dos papéis de vilão. Mas há um Tito além disso? Há um Tito que não encena? Um Tito além da máscara cômica ou trágica das novelas de Lemos? Há, é claro, pois além de nossas encenações diárias, há algo que permanece, algo da ordem dos afetos, de uma verdade pessoal e intransponível e não encenável, ainda que por vezes permaneça oculta e quase inacessível. Mas como pode Luciana ter acesso a esse Tito quando o Tito fora dos radionovelas que ela conhece é

---

<sup>3</sup> Sé que en algún despertar en la alta noche, mirándola dormir contra mí, sentí que había llegado el tiempo de decírselo, de volverla definitivamente mía por una aceptación total de mi lenta telaraña enamorada. No lo hice porque Luciana dormía, porque Luciana estaba despierta, porque ese martes íbamos al cine, porque estábamos buscando un auto para las vacaciones porque la vida venía a grandes pantallazos antes y después de los atardeceres en que la luz cenicienta parecía condensar su perfección en la pausa del sillón de mimbre. Que me hablara tan poco ahora, que a veces volviera a mirarme como buscando alguna cosa perdida, retardaban en mí la oscura necesidad de confiarle la verdad de explicarle por fin el pelo castaño, la luz de la galería. No tuve tiempo, un azar de horarios cambiados me llevó al centro un fin de mañana, la vi salir de un hotel, no la reconocí al reconocerla, no comprendí al comprender que salía apretando el brazo de un hombre más alto que yo, un hombre que se inclinaba un poco para besarla en la oreja, para frotar su pelo crespo contra el pelo castaño de Luciana (CORTÁZAR, 1977).

<sup>5</sup> “más alto, con pelo crespo y ojos grises” (CORTÁZAR, 1977).

também um Tito projetado, colocado em cena numa peça criada pela imaginação de Luciana? Um Tito mais alto e de cabelos cacheados, um Tito pelo qual ela continuará procurando. Ao final do conto ela o encontra, ao mesmo tempo em que é vista por um Tito ao sair do Hotel com outro Tito.

Não há nada de irreal ou “fantástico” nesse conto de Cortázar. Não há nada de sub ou sobrenatural. Não se trata de uma pura fantasia. O espectro de Tito é real para Luciana e para Tito. O mesmo vale para o espectro de Luciana. O conto de Cortázar multiplica os Titos e Lucianas tornando-os todos estranhos e familiares uns aos outros e a eles mesmos. Tito não se vê ao se ver. Não reconhece Luciana ao reconhecê-la. Não somos, nós também, fantasmas de nós mesmos? Estranhos a nós mesmos? Impossíveis a nós mesmos? Cortázar, certamente, sentiu essa estranheza de um eu impossível. Ele chegou a se perceber como um fantasma, como no episódio abaixo.

[...] sentir-me como um fantasma já deve ser algo perceptível em mim, pois há poucos dias uma senhora argentina me assegurou no hotel Riviera que eu não era Julio Cortázar, e ante a minha estupefação acrescentou que o autêntico Julio Cortázar é um senhor de cabelos brancos, muito amigo de um parente seu, que nunca saiu de Buenos Aires. Como faz doze anos que resido em Paris, vocês compreenderão que minha qualidade espectral se intensificou notavelmente após tal revelação. Se eu desaparecer de repente no meio de uma frase, não ficarei muito surpreso; e quem sabe saímos todos ganhando (CORTÁZAR, 1999, p. 347).

Voltando a Ceserani (2006) e à afirmação de que o “modo fantástico” parte do natural para o sobrenatural enquanto os textos neofantásticos mantêm os dois níveis de realidade num mesmo plano ou sugere uma construção gradual de realidade que depois cede diante da invasão de uma irrealidade, sobre isso é preciso dizer, ainda, um pouco mais. Nesse sentido, pensando, agora, exclusivamente a partir da minha leitura, isto é, da leitura de alguém cuja vida foi bastante marcada pela presença circundante de uma realidade televisa de sonhos fantasmagóricos contrastantes (mas não de todo modo conflitantes, posto que é parte constitutiva dessa vida) com o cotidiano enfrentado; a partir dessa leitura, que é sempre, portanto, uma das que me acompanham, indiferente e complementar, ao mesmo tempo, às complexidades que cruzam a vida, coloco a pergunta: é justa a categorização

“fantástico”? Ela, de fato, procede? Porque o que tenho começado a desconfiar, especialmente no momento de escrita deste trabalho, numa desconfiança Roseana, é que essa categorização, seja ela “fantástico”, “realismo-mágico”, “maravilhoso”, “neo-fantástico” ou o que quer que surja a seguir, não cruza com a literatura de onde ela surge, sobre a qual ela diz. E aqui o exemplo utilizado é Cortázar, um argentino afrancesado e, portanto, muito próximo de um realismo europeu. Contudo, especialmente em Cortázar, o termo me parece, hoje, quase ofensivo. Digo isso tendo em mente que embora não cunhado por Todorov, é a partir de sua *Introdução à Literatura Fantástica* que o termo entra com mais vigor na América Latina. É fato que esse termo foi amplamente utilizado por aqui e a antologia de Borges, Bioy Casares e Silvina Ocampo contribui para ampliá-lo, fazendo-o chegar à Bíblia, a Homero, às *Mil e uma noites* e às novelas chinesas. Em seu Prólogo à *Antologia da literatura fantástica*, Bioy Casares chega a mencionar que, “como gênero mais ou menos definido, a literatura fantástica aparece no século XIX e no idioma inglês”, embora haja precursores (entre os mais antigos ele cita Rabelais, no século XVI). A antologia de Borges, Ocampo e Casares é bem sintomática dessa tentativa de definição de uma categoria de textos que estariam fora do escopo de uma leitura realista, muito embora, nessa tentativa de definição de um gênero, sequer pudemos até hoje determinar suas fronteiras estruturais, semânticas e históricas, seja do fantástico, seja do realista. O interessante é que, embora com o título *Antologia da literatura fantástica*, essa magnífica antologia dos três amigos escritores abarca uma infinidade tão contrastante de textos que derrubaria qualquer tentativa de encontrar um traço definidor de categoria que atravessasse todos eles.

Nesse sentido, o que sugiro aqui, neste trabalho, é uma tentativa de repensar o alcance e a limitação desse termo, de repensar seu uso indiscriminado em qualquer conto que pareça fugir desse realismo demasiado ingênuo, como diria Cortázar, pois, indiferente das boas intenções do leitor analítico, a rotulação constante e excessiva mantém e sustenta uma distinção entre realismo e fantástico como se o realismo fosse, de fato, o real. Quando se cria e mesmo se abrandam essa oposição realismo e fantasia, como se ela fosse possível e/ou

abrandável, polos opostos ou um meio caminho, seja o que for, cria-se também uma antiquimera, aquela que separa os idênticos.

O ficcional literário incorpora, ainda que de maneira velada ou esotérica, parcelas da realidade. Não o define o grau em que o faz. Ao caracterizá-lo por esse grau, confundimos a ficção com a fantasia e, a seguir, ou a desprezamos, atitude do realista – ou a valorizamos – atitude do anti-realista –, seja porque ressaltamos a subjetividade dita criadora, seja, ao contrário, porque julgamos que tal fantasia se apropria do núcleo duro da realidade (COSTA LIMA, 2006, p. 282).

Após a publicação, em 1970, da *Introdução à literatura fantástica*, várias críticas se direcionaram a Todorov, muitas delas contundentes, embora igualmente problemáticas, com destaque à de Remo Ceserani em *O fantástico*, de 1996. A maioria dessas críticas, indiferente de terem sido tecidas em solo europeu ou latino-americano, reconhecem em Todorov uma primeira tentativa de categorização teórica, mas não deixam também de tomá-lo como um bode expiatório para, fazerem, na sequência, a mesma coisa que ele. Quero dizer com isso que todo o ataque à *Introdução à Literatura Fantástica* acabou sempre se concentrando nas fronteiras, na necessidade de ampliá-las, de fazer entrarem textos que ficaram de fora de uma categoria criada já com o reconhecimento de sua própria marginalidade.

Pode-se, é claro, reclamar por uma categorização que distinguiria em termos de gênero textos que contém, por exemplo, um personagem que vomita coelhos ou que acorda transformado num inseto monstruoso daqueles isentos desse tipo de “fantasia”. Tudo bem, podemos fazê-lo. Mas, se pretendemos de fato uma separação genérica do que há fantasia e do que não há, é bom que estejamos preparados para uma tarefa hercúlea de definição daquilo que conta como verdade, como realidade e daquilo que, ainda que com um distanciamento temporal, mostrou-se fantástico ou fantasmagórico. No entanto, contando com a sorte de essa tarefa ser bem-sucedida, ao final, com toda a separação bem efetuada, ainda nos restará a pergunta: e daí?

Qualquer distinção desse tipo está sempre fadada a reproduzir uma diferença que só se sustém enquanto diferença porque esconde o traço de similitude. O “realismo” não é

apenas uma necessidade estrutural do texto dito fantástico porque não se pode trabalhar com outra coisa que não seja a realidade. O Deus de Dostoiévski está tão intrincado com a realidade quanto a máquina de Morel. O que incomoda, no entanto, não é que os dois existam ou não na realidade factual, experimentada ou não. O que interessa e deveria interessar primeiramente é que ambos são impossíveis presentes num texto que existe enquanto ficção. Esse tratamento diferenciado, no qual um aparece como comum, é uma leitura da realidade e de seus mecanismos sociais, enquanto o outro é um elemento que deve ser lido através da presença de metáforas que buscariam expressar os deslizos e fraquezas de uma leitura racional da vida, retira desse segundo boa parte de sua potência em si.

Por fim, esse movimento esboçado aqui apega-se a essa possibilidade, talvez impossível, de descategorização. O desejo que me motiva é o abandono, talvez possível e necessário, de uma categorização que seja taxativa e que ignore – fazendo uso de uma consideração de Vladimir Safatle – que o impossível produz “efeitos como qualquer outra coisa existente” e que “talvez a única função real da arte seja exatamente esta, nos fazer passar da impotência ao impossível” (SAFATLE, 2016, p. 35-36).

## REFERÊNCIAS

BORGES, Jorge Luís. **O livro de areia**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_; BIOY CASARES, Adolfo; OCAMPO, Silvina. (Orgs.) **Antología de la literatura fantástica**. 6. ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2010.

BIOY CASARES, Adolfo. **Obras completas de Adolfo Bioy Casares**: volume I. Org. Daniel Martinho. Trad. Sérgio Molina et al. São Paulo: Globo, 2014.

CALVINO, Italo. (Org.). **Contos fantásticos do século XIX**: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CORTÁZAR, Julio. **Alguns aspectos do conto**. Valise de Cronópio. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. Org. Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 147-163.

\_\_\_\_\_. **Cambio de luces** (Alguien que anda por ahí). 1977. Disponível em: <<http://www.literatura.us/cortazar/cambio.html>>. Acesso em: 27jul. 2017.

COSTA LIMA, Luiz. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

DRUMMOND, Ana Luíza Duarte de Brito. **Indagações sobre o modo fantástico**. 2013. Monografia. Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Mariana/MG, 2013.

ROAS, David (Org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arcos/Libros, 2001.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos**: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. 2 ed. rev.; 2 reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

# O LANCE DO AMOR, DO VERSO, DA HISTÓRIA

Danielle Magalhães (Doutoranda em Teoria Literária, UFRJ/CAPES)

## RESUMO

O amor é crer em um lance, crer nisso que é impossível de definir porque acontece em uma visada, em uma miragem, porque ele nos assalta e nos vemos sobressaltados. Acreditar no amor significa acreditar nesse lance singular, portanto, na impossibilidade de defini-lo. Na poesia, o verso é um lance. Na filosofia, Derrida (*Cartão-Postal*) diz: “o verso de tudo que eu escrevo”, frase que eu leio em sentido ambíguo. Em “Ideia da Prosa”, Agamben diz que o verso esboça um passo de prosa, lançando-se para ela, mas mantendo sua versatilidade, não se realizando na prosa, mantendo-se como verso. Podemos ler o verso na hesitação daquilo que se volta para frente, olhando, porém, para trás, e assim podemos lembrar do Anjo da História de Benjamin, cujo corpo é impelido para frente, com os olhos, porém, presos à avalanche de catástrofe que chega a galope e se amontoa atrás. Poderíamos então pensar em um entrelaçamento entre uma teoria da história, uma teoria do verso (isso que é sempre inclinado para o desastre) e o amor? Lembrando que *enjambement* é traduzido, no português, como “cavalgamento”, ressaltamos ainda o sentido erótico do verso e, na leitura de Agamben, aquilo que permite o *despertar*, a interrupção abrupta do galope no gesto do verso como um passo que, resistindo, porém, saltando, permite o pensamento, permite parar para pensar.

**Palavras-chave:** Poesia. Filosofia. Psicanálise. História. Amor.

## ABSTRACT

Love is believing in a fling, believing in what is impossible to define because it happens in a sight, in a mirage, because it assaults us and we are startled. Believing in love means believing in this singular fling, therefore, in the impossibility of defining it. In poetry, the verse is a fling. In philosophy, Derrida (*Postcard*) says: "the verse of all that I write", phrase that I read in an ambiguous sense. In "Idea of Prose," Agamben says that the verse sketches a prose's pace, launching itself at it, but maintaining its versatility, not fulfilling itself in prose, keeping itself as verse. We can read the verse in the hesitation of what goes forward, but looking back, and so we can remember Benjamin's Angel of History, whose body is propelled forward, with his eyes, however, locked in the avalanche of catastrophe which arrives at a gallop and heaps behind. Could we then think of an interweaving between a theory of history, a theory of verse (which is always inclined to disaster), and love? Remembering that enjambement is translated in portuguese as "cavalgamento", we also emphasize the erotic meaning of verse and, in Agamben's reading, that which allows the awakening, the abrupt interruption of the gallop in the gesture of the verse as a step that, resisting, however, leaping, allows the thought, allows the pause to thinking.

**Keywords:** Poetry. Philosophy. Psychoanalysis. History. Love.

No Seminário 20, Lacan lança a pergunta: “Não é do defrontamento com este impasse, com essa impossibilidade de onde se define um real, que é posto à prova o amor?” (LACAN, 1985, p.197). Falando do amor por meio dessa pergunta sobre o impasse da relação sexual, dessa impossibilidade de encaixe, falando da “coragem” que resta ao amor diante desse impasse “em vista desse destino fatal”, ele fala de um reconhecimento, e não conhecimento, como uma ilusão de instante (LACAN, 1985, p.197-198). Em um lance, algo começa a se escrever: por um instante, temos a ilusão de que se escreve, de que “não somente se articula mas se inscreve, se inscreve no destino de cada um” (LACAN, 1985, p.198). Nesse momento, “durante um tempo, um tempo de suspensão, o que seria a relação sexual encontra, no ser que fala, seu traço e sua via de miragem.” (LACAN, 1985, p.199). O amor se agarra nesse ponto de suspensão – que é um deslocamento: o deslocamento do “não”, o deslocamento da contingência – de quando algo que não estava escrito começa a se escrever –, para a necessidade, para o “*não para de se escrever*, não para, não parará” (LACAN, 1985, p.199). É esse deslocamento “o ponto de suspensão a que se agarra o amor” (LACAN, 1985, p.199). Para Lacan, esse ponto de suspensão “constitui o destino e também o drama do amor.” (LACAN, 1985, p.199). Isso não é harmonioso, porque uma abordagem do ser pelo amor é uma abordagem da quebra, da fragmentação, da divisão, daquilo que se sustenta como um resto, uma parte, um pedaço, uma sobra. Uma abordagem do ser como aquele que ama não é uma abordagem do ser, mas uma abordagem do ser roubado pelo amor: o ser que ama é um ser roubado. O ser como tal não é o ser: “O ser como tal é o amor que chega a abordá-lo no encontro” (LACAN, 1985, p.199). É um assalto. O amor assalta o ser e aquele que ama se vê sobressaltado, na violência desse ponto de suspensão, na violência desse imprevisto, desse acontecimento pelo qual se é tomado. Acreditar no amor é crer nesse lance singular, nesse espanto, nesse arroubo.

Desde Mallarmé, vemos a poesia, privilegiadamente, como um lance de dados. Um verso é um lance. Mesmo que visualmente em formas não radicais ou menos radicais, passamos a tender a olhar o verso nessa infinita possibilidade de constelação, como um corpo que cai, ou que gravita, e que por isso está sempre caindo, nesse caminho traçado

sobre o abismo, inclinado para o desastre. Derrida, em *Cartão-Postal*, diz: “o ‘verso’ de tudo que eu escrevo”, frase que eu leio em sentido ambíguo (DERRIDA, 2007, p.221). De um lado, é como se a filosofia de Derrida exigisse uma leitura que reivindicasse, mesmo que na prosa, a instância do verso. Como se pudéssemos lê-la como potência de verso. Também, como o que é possível guardar “de cor”, não como um saber – e aqui eu recordo *Che cos'è la poesia* (DERRIDA, 2001a, p.114-115) –, mas como uma enunciação, em seu efeito poético, uma miragem como um cartão-postal. De outro lado, isso me leva a pensá-lo modo como Derrida sempre vai ao que queima: em um mesmo gesto, ao amor e ao terror, às chamadas e ao chamado. Em *Monolingüismo do outro*, ele diz: “Este gesto é plural em si, dividido e sobredeterminado. Pode sempre deixar-se interpretar como um movimento de amor ou de agressão[...]” (DERRIDA, 2001b, p.98). É nesse gesto do filósofo que eu leio “o ‘verso’ de tudo que eu escrevo”.

“Ideia da Prosa”, texto de outro filósofo, Agamben (1999, p.30), fala de poesia. Em “Ideia da prosa”, temos o verso. “Ideia da prosa” fala de verso e termina com filosofia, com Platão, que defende “o meio termo entre as duas” (AGAMBEN, 1999, p.33). “Ideia da Prosa” fala de verso e é um encontro entre filosofia e poesia. “Ideia da Prosa” leva a crer que a ideia da prosa é o seu verso, o poema, e que a ideia do verso é a prosa, não um se identificando no outro, mas um reivindicando o outro. O verso reivindica a prosa e, a prosa, o verso. Há uma inclinação de cada um para o que seria, em relação a cada um, o seu verso, o inverso. O que se dá nesse “meio termo entre” é um encontro, um diálogo, mas não um casamento. Ou melhor, um casamento conflituoso, como todo casamento deveria ser, não uma unidade, mas o encontro entre singularidades.

Em “Ideia da Prosa”, Agamben diz que o verso “esboça uma figura de prosa” [ou “um passo de prosa”] (AGAMBEN, 1999, p.32). Esboçar um passo de prosa não significa que o verso dá um passo de prosa ou realiza a prosa, lançando-se em uma continuidade. Apenas esboçada, a prosa é preservada em sua potência na interrupção do verso, que já se lança em um novo salto, retornando como verso em seu movimento de lançar-se no abismo que, esboçando um passo de prosa, não realiza este passo: ao contrário, mantém o impasse, não se completando na prosa. O *enjambement* é aquilo que, estruturalmente, não é possível na

prosa. É o esboço de uma *ideia de prosa*, de uma potência de prosa. Para haver *enjambement* é preciso haver quebra na oração, desencaixe, desarticulação. Enquanto a continuidade entre verso e prosa apagaria a tensão, selando a unidade do sentido na prosa, realizando aquilo que Agamben chama de um “ponto de coincidência” ou uma “boda mística do som e do sentido” (AGAMBEN, 2014, p.184) com o *enjambement* é como se “a poesia vivesse, pelo contrário, da sua íntima discórdia.” (AGAMBEN, 1999, p.32). “O *enjambement* exhibe uma não-coincidência e uma desconexão entre o elemento métrico e o elemento sintático”, exhibe uma desarticulação, um desencaixe (AGAMBEN, 1999, p.32). Porque hesita, o verso, como um lance, é aquilo que conta com o imprevisto, com a não garantia, com a surpresa, com o fracasso, com as infinitas possibilidades que podem surgir de um só lance. Podemos ler o verso na hesitação daquilo que se volta para frente, mas incessantemente retornando para o seu desastre, sua queda, sua quebra, sua disjunção, seu desencaixe, para o seu impasse, como uma coisa que se expõe permanecendo, porém, murada, como disse Agamben a respeito da “Ideia do amor” (AGAMBEN, 1999, p.51). Há, também aí, uma enunciação em comum quando o filósofo diz da “Ideia da Prosa” e da “Ideia do amor”.

O gesto do verso me faz lembrar do anjo da história de Benjamin, cujo corpo é impelido para frente, com os olhos, porém, presos à catástrofe que se acumula atrás. Impelido para frente, “vira as costas”, porém, para isso que se apresenta à frente (BENJAMIN, 1987, p.226). O anjo da história é um gesto em torção, um corpo torcido, instaurado no impasse. É nesse impasse e nessa torção que ele é o anjo da história. Ele não salva o futuro, ele é arrastado, sem escolha, pela tempestade do futuro que chega a galope, ao mesmo tempo em que encara fixamente o que está às suas costas: que não é uma “cadeia de acontecimentos”, uma série, mas, ao contrário do que vemos, uma “catástrofe única”, irreduzível (BENJAMIN, 1987, p.226). Penso o desastre do verso como o gesto do anjo da história, esse que também está inclinado para o desastre.

“Ideia da cesura”, de Agamben (1999, p.34), se baseia em dois versos de Sandro Penna: “Vou a caminho do rio num cavalo/ que quando eu penso um pouco um pouco logo estaca.” (*apud* AGAMBEN, 1999, p.34). Sabemos que a cesura é essa quebra radical dentro do verso que, no segundo verso, aparece com a repetição de “um pouco”. Agamben

traz a antiga associação do “*logos* como um cavaleiro ‘fiel e veraz’ que monta um cavalo branco”, recuperando Orígenes que diz “que o cavalo é a voz [...] que só o *logos* torna inteligível e clara” (AGAMBEN, 1999, p.34). Vemos que não é nova nem moderna, então, a associação do conhecimento a isso que vem rápido, certo, claro, fielmente conduzido sem titubeios. O que para o cavalo no verso de Penna, porém, é o pensamento: “O elemento que faz parar o lance métrico da voz, a cesura do verso, é, para o poeta, o pensamento” (AGAMBEN, 1999, p.35). O filósofo ressalta ainda a sutileza de a cesura ser marcada pela repetição nas duas margens da quebra, conferindo “um intervalo intemporal entre dois instantes” (AGAMBEN, 1999, p.35). Interrompendo o passo ou o galope, a quebra não interrompe só a cadência linear da eloquência, mas antes explode o tempo, sendo mesmo uma interrupção do tempo, do tempo do verso, uma interrupção do tempo no meio do verso, que não opera como demarcação temporal de um início ou um fim, mas como uma fenda, uma falha, um corte, que se faz como meio, não servindo à asseguuração de um sentido, mas, como intervalo atemporal, um meio de abertura a possibilidades de sentidos. Recordo-me aqui do salto em Benjamin, em seu conceito de *Ursprung*, que não é um salto para a origem como um passado, mas uma irrupção no tempo, uma rachadura, uma ida ao tempo em sua disjunção (BENJAMIN, 2004, p.32).

Interrompendo o passo veloz do cavalo, suspendendo “o gesto a meio”, como Agamben diz, ou, poderíamos dizer, a meio gesto, em um gesto que não se completa, que se interrompe bruscamente, que se interrompe pelo meio antes mesmo de chegar ao fim do verso, que impõe um limite, um buraco, antes mesmo de chegar ao fim ou ao limite do verso, em um gesto a meio, esse passo não é mais o embalo do cavalo que traz o *logos* veraz, é um passo estranho, de passadas contrapostas, meio desengonçado, como “num extravagante passo de ganso” (AGAMBEN, 1999, p.35). A cesura estaca o cavalo do verso: estaca a voz, estaca o *logos*. Se o *enjambement* é o cavalgamento, o salto, a cesura estaca o salto, retraindo-o em um lance que o transforma, em um gesto que o transforma em um gesto a meio. E o “motor do lance do verso”, o transporte rítmico, abre, em sua fenda abismal que interrompe o galope e impõe um passo de ganso, a possibilidade do sentido, na interrupção que suspende e transforma e faz parar – para pensar –, estando o pensamento,

portanto, nesta interrupção, nesta suspensão (AGAMBEN, 1999, p.36). Vale lembrar que “pensamento” já tem em si a suspensão, *pendere*, de modo que pensar já é estar em suspensão.<sup>1</sup>

Ao final do texto, Agamben conta que o escudeiro se encaminhava à Corte para ser armado cavaleiro e, antes de ser armado cavaleiro, “enquanto ia andando, embalado pelo andamento da cavalgadura, adormeceu” (AGAMBEN, 1999, p.36). Quando o cavalo para por um instante, o poeta acorda. Essa interrupção é um gesto de despertar. Essa quebra é uma resistência. Visualmente, podemos ver que é um atrito entre as palavras, podemos ver que esse desencaixe, essa desarticulação atrita as palavras de uma forma outra do que se elas estivessem em um sentido contínuo e linear. Antes de tudo, esse desencaixe produz um atrito, uma rugosidade entre as palavras, colocando-as em uma nova relação, em uma nova interação, em um novo contato, em resistência. Resistente como todo atrito, como toda força de contato que atua sempre que dois corpos entram em choque e há tendência ao movimento. Resistente, portanto, como o que move e como o que faz mover. Resistente por criar uma resistência entre as palavras, na voz, na leitura, por ser um gesto resistente, por criar uma resistência no gesto, por criar um impasse, resistente também por ser uma suspensão súbita, este gesto de despertar, subitamente, sobressaltado, é também um espanto – esse que é o princípio da filosofia e da poesia.

Gostaria de lembrar que *enjambement* é traduzido em português como “cavalgamento”. Ressalto aqui o sentido erótico do termo. Ou seja, há um sentido erótico do verso. Mesmo que Agamben tenha usado a imagem do cavalo no texto “Ideia da cesura” e não em “Ideia da prosa”, onde ele fala do *enjambement*, e ainda que o *enjambement* seja necessariamente o desencaixe sintático e, a cesura, o desencaixe ou uma quebra qualquer, arbitrária, no meio do verso, sabemos que o efeito de ambos é o mesmo. Atenho-me ao efeito. Se pensarmos em “cavalgamento”, podemos ir de Roberto Carlos ao *Funk*. Destaco dois pares de versos de “Cavalgada”: “Sem me importar se nesse instante/ Sou dominado ou se domino”; “E na grandeza desse instante/ O amor cavalga sem saber” (CARLOS, 1977).

---

<sup>1</sup>Cf. AGAMBEN, 1999, p.101, “Ideia do Pensamento”, texto dedicado a Jacques Derrida, portanto, desde já, um envio, um diálogo.

Quanto ao *Funk*, dispensei letras, porque o corpo fala. Certamente, vocês já viram ou já dançaram, fazendo com os seus próprios corpos, o movimento da articulação que, como toda articulação, necessita da desarticulação para ser realizado. Queria falar do “cavalgamento” como essa fricção, como um movimento que se sustenta no encaixe não realizado da fricção, no espaço de abertura, de manobra, que não é nem a plena articulação nem a plena desarticulação, mas algo entre os dois ou os dois ao mesmo tempo.

Poderíamos pensar com isso, junto à cesura privilegiadamente, em um gozo que não se dá ao fim, como o *grand finale* do poema, mas que vai se dando ao longo. Um gozo feminino, talvez, múltiplo, cujo efeito de desencaixe ou quebra ou um gesto a meio é, acima de tudo, um incessante começo, um novo começo que se instaura em cada quebra, aquilo que não para de se inscrever, a permanente possibilidade de uma escrita do amor, o movimento que se dá incessantemente no efeito desse duplo gesto no mesmo, de encaixe e desencaixe, como meio. Como se está sempre à beira do desencaixe, o gozo vai se dando ao longo da movimentação e não ao fim dela. Como os versos de “Cavalgada” dizem, este efeito é um instante. Acontece em um lance. E como todo acontecimento, não cabe em si, aponta para fora, transborda: eis a “grandeza desse instante”. A grandeza disso que dispensa um saber (“O amor cavalga sem saber”), como quando nos vemos tomados, espantados, sobressaltados, em aporia. Movemo-nos, porém, na grandeza desse instante: nos vemos tomados ao mesmo tempo em que movemos, somos movidos ou saltados ou assaltados (ou cavalgados) ao mesmo tempo em que movemos ou saltamos ou sobressaltamos (ou cavalgamos). Ativo e passivo: “Sem me importar se nesse instante/ Sou dominado ou se domino”.

Um pensamento do verso. Um pensamento, isso que é suspensão, mas também a oscilação de um peso, porque *pendere* não é apenas o objeto penso, pendido, mas o gesto do que está pendido, isto é, pendulando, pendendo, oscilando, o que alude a uma balança que, por sua vez, pode nos aludir à imagem da justiça. Suspensão e, no mesmo gesto, o justo. Seria possível um pensamento do verso em que, pensando verso, pudéssemos pensar história e pensar amor? Poderíamos pensar esse entrelaçamento como um *despertar*? No efeito de interrupção do galope, no gesto do verso como um passo que, resistindo, porém, saltando,

permite o pensamento, permite parar para pensar, no mesmo gesto que permite, no verso disso, se lançar e amar.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Ideia da Prosa**. Tradução de João Barrento, Lisboa: Edições Cotovia, 1999.

AGAMBEN, Giorgio. O Fim do Poema. In: \_\_\_\_\_. **Categorias Italianas**: Estudos de poética e literatura. Tradução de Carlos Capela, Vinícius N. Honesko e Fernando Coelho. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014, p.179-186.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. In: \_\_\_\_\_. **Obras escolhidas**. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 13-45.

DERRIDA, Jacques. Che cos'è la poesia? Tradução de Tatiana Rios e Marcos Siscar. **Inimigo Rumor**, nº10, maio 2001a, p.113-116.

DERRIDA, Jacques. **Monolinguismo do outro**. Tradução de Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2001b.

DERRIDA, Jacques. **Cartão-Postal**. De Sócrates a Freud e além. Tradução de Ana Valéria Lessa e Simone Perelson. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

LACAN, Jacques. **Seminário XX**: Mais, ainda. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; versão brasileira de M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

### Discografia

CARLOS, Roberto; CARLOS Erasmo. Cavalgada. **Roberto Carlos**. Rio de Janeiro: CBS, 1977.

# O QUE ESCAPA À MARGEM: QUATRO CENAS DE DESMARGINAÇÃO E O ESFORÇO HUMANO DA FORMA NA TETRALOGIA A AMIGA GENIAL, DE ELENA FERRANTE

Iara Pinheiro (Mestranda em Ciência da Literatura, UFRJ)

## RESUMO

O termo *smarginatura*, traduzido como ‘desmarginação’, é apresentado no primeiro volume da tetralogia *A amiga genial* (2011), de Elena Ferrante. A nomeação, no entanto, é posterior. O mal-estar da ausência de forma só ganha alguma forma, a da linguagem, no último dos quatro livros. Neste ponto, cenas anteriores são retomadas e enfim nomeadas. O presente artigo propõe a leitura de quatro cenas de desmarginação para pensar a busca pelo contorno como luta contra desintegração. A partir do romance *A paixão segundo G.H.* (1964), de Clarice Lispector, e do ensaio *Frantumaglia* (2016) - palavra em dialeto napolitano e derivada do vocábulo italiano *frantume*, referente a caco, fragmento e destroço -, também de Ferrante, serão destacados dois movimentos ambivalentes de tentativa de garantir forma ao amorfo, na tetralogia, e os efeitos, também narrativos, da perda de margens.

**Palavras-chave:** Literatura italiana. Elena Ferrante. Desintegração. Escrita feminina.

## ABSTRACT

The term *smarginatura*, translated as ‘dissolving margins’, is presented in the first volume of the Elena Ferrante’s tetralogy, *My brilliant friend* (2011). The naming, however, only appears afterwards. The malaise of the absence of forms only gets a form, through language, in the fourth book. At this point, former scenes are remembered and at last nominated. The present article proposes the reading of four scenes of *smarginatura* to think the search of an outline as a struggle against the disintegration. Going from the novel *The passion according to G.H.* (1964), from Clarice Lispector, and the essay *Frantumaglia* – word in Neapolitan’s dialect that derivate of the Italian’s *frantume*, that means fragment or ripped apart– also written by Ferrante, two ambivalent movements of attempt to guarantee a form to what don’t have any, in the tetralogy, will be high lightened, and also the narratives effects of the loss of margins.

**Keywords:** Italian literature. Elena Ferrante. Disintegration. Feminine writing.

*Quando à saudade vem misturar-se a repulsa, o que então acontece é que vemos situados a uma grande distância os lugares e pessoas que amamos, e os caminhos para chegar até eles parecem-nos interrompidos e impraticáveis.*

Caro Michele, Natalia Ginzburg

*Essa ausência bem suportada, não é outra coisa senão o esquecimento.  
Fragmentos de um discurso amoroso,*

Roland Barthes

Na seção de abertura de *A paixão segundo G.H.* (1964), de Clarice Lispector, a narradora, às voltas com o impasse de falar sobre o que lhe aconteceu, usa as palavras *desintegração* e *forma*:

E que minha luta contra essa desintegração está sendo esta: a de tentar agora dar-lhe uma forma? Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa – a visão da carne infinita é a visão dos loucos, mas se eu cortar a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes – então ela não será mais a perdição e a loucura: será de novo a vida humanizada (LISPECTOR, 1998, p. 12).

A forma, para aquela que tem o ofício de esculpir, aparece como o caminho para construir algo a partir do amorfo, para contornar o caos. De Clarice Lispector à Elena Ferrante, há algo dessa problemática que permanece, a busca pelo contornar como luta contra a desintegração será especialmente cara, uma vez que o que provoca a escrita da narradora da tetralogia *A amiga genial* é a tentativa de contornar uma falta, tornar presente uma ausente. Há também um outro movimento de desintegração na narrativa de Elena Ferrante, nomeado com o termo *desmarginação*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>No original, *smarginatura*. Numa consulta preliminar, o termo foi encontrado habitualmente na terminologia gráfica para fazer referência ao corte da margem, afim de deixar de fora o que ultrapassa o limite do que será impresso, o que em português costuma ser chamado de sangria. A construção da tradução da edição brasileira tem um efeito interessante ao unir o prefixo –des com marginação, em razão da sugestão de uma ação contrária. A tradução para o inglês – *dissolving margins* –, por exemplo, insere um verbo, o que parece trazer maior literalidade para a tensão de limites.

O caminho de leitura que se tentará realizar aqui é destacar e distinguir a ambivalência desses dois movimentos relacionados à forma; o da narradora, que tenta dar um corpo à amiga desaparecida por meio da narrativa e o de Lina que resiste aos contornos, sem que com isso esteja isenta de sofrimento – é justamente a confusão da ausência de limites que a oprime dolorosamente– até o ponto de se apagar por definitivo. Esses movimentos contrários culminam em pontuais perdas de margens também narrativas; nas cenas de desmarginação, as palavras de Lina surgem em meio à ordenação da narradora, e é ela quem assume a primeira pessoa. De que maneira a narrativa é capaz de garantir contornos a quem decidiu se apagar? Qual o efeito da nomeação da dor que decorre da falta de margens? As questões serão encaminhadas a partir do que Trocoli (2015) coloca acerca de *A paixão segundo G.H.* sobre a potência de corte e de distinção da palavra perante o perder-se da narradora de Clarice. Ainda com o auxílio de G.H., quando diz que tem à medida que designa, e que, sendo a realidade matéria-prima, a linguagem é o esforço humano de busca, passemos, primeiramente, ao que Ferrante diz sobre a “frantumaglia”, antes de entrar nas cenas de desmarginação:

O que de fato era *frantumaglia*, eu não sabia e não sei. Hoje, no entanto, tenho em mente um catálogo de imagens que tem mais a ver com os meus problemas do que com os dela. A *frantumaglia* é uma paisagem instável, uma massa aérea ou aquática de destroços infinitos que se revelam ao eu, brutalmente, como sua verdadeira e única interioridade. A *frantumaglia* é o depósito de tempo sem a ordem de uma história, de uma narrativa. A *frantumaglia* é o efeito da noção de perda, quando temos certeza de que tudo o que nos parecia estável, duradouro, uma ancoragem para a nossa vida, logo se unirá àquela paisagem de detritos que temos a impressão de enxergar. A *frantumaglia* é perceber com uma angústia muito dolorosa de qual multidão heterogênea levantamos nossa voz e em qual multidão heterogênea ela está destinada a se perder. Eu, que as vezes sofro da doença de Olga, a protagonista de *Dias de Abandono*, represento a *frantumaglia* sobretudo como um zumbido que vai crescendo e um vórtice que vai decompondo matéria viva e morta: um enxame de abelhas que se aproxima por sobre as copas imóveis das árvores; o redemoinho repentino em curso d’água lento. Mas também é a palavra adequada para aquilo que estou convencida de ter visto quando criança – ou, de qualquer maneira, durante aquele tempo absolutamente inventado, que, quando adultos, chamamos de infância-, pouco antes de a língua entrar em mim e inocular uma linguagem: uma explosão coloridíssima de sons, milhares e milhares de borboletas com asas

sonoras. Ou é apenas meu modo de chamar a angústia de morte, o temor de que minha capacidade de expressão emperre, como uma paralisia dos órgãos fonadores, e tudo que aprendi a governar, do primeiro ano de vida até hoje, comece a flutuar por conta própria, gotejando ou sibilando para fora de um corpo que cada vez mais se torna coisa, um saco de couro que vaza ar e líquido (FERRANTE, 2017, p. 106).

“Frantumaglia” aparece no livro homônimo quando Ferrante fala da dor de suas narrativas. Ela define o termo como uma das palavras do seu léxico familiar, algo que ouviu de sua mãe quando esta tentava descrever um mal-estar desorientador. A palavra como herança e a consideração inicial da escritora, ao colocar o desconhecimento do significado da termo, têm implicações. Primeiramente, há uma tomada de posição perante o que é legado. Se a palavra, impossível em outra forma que não seja a dialetal<sup>2</sup>, remete à angústia da mãe, são as dores da escritora que dão corpo ao termo. Há uma posição enunciativa, algo na palavra mesmo que a excede. A expressão léxico familiar não passa em branco, remete tanto à obra de Natália Ginzburg – livro memorialista que reconstrói o passado da família da escritora sobretudo “graças à memória das palavras” (FINAZZI-AGRÒ, 2009) - como também coloca uma dissonância essencial, um familiar ainda assim estranho, desconhecido. Nesse sentido, ainda rodeando em volta das palavras de G.H. – “o indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu” (LISPECTOR, 1998, p.176) – a ausência de significado delimitado e a impossível redutibilidade dessa palavra provocam o esforço em dar contorno ao que ela veicula, que vem por meios de imagens que ecoam o despedaçamento, os estilhaços<sup>3</sup>, a confusão, o emaranhado, a dissolução.

Após considerar o desconhecimento do significado do termo e colocar a tomada de posição perante a palavra da mãe, os sentidos do vocábulo dialetal se expandem em imagens. A primeira delas é a de uma paisagem instável que revela ao eu, com brutalidade, que são destroços que constituem a verdadeira interioridade. O que pode ser proposto aqui, para continuar o diálogo com *A paixão segundo G.H.*, é o que há além das letras impressas

---

<sup>2</sup> Em outro trecho de *Frantumaglia*, Ferrante garante que o “dialeto napolitano guarda segredo que jamais poderão entrar totalmente no idioma italiano” (FERRANTE, 2017, p. 351).

<sup>3</sup>*Frantume* em italiano corresponde a caco, fragmento, destroço.

na valise. Acerca do livro de Clarice, Trocoli propõe a seguinte leitura: “a oscilação entre um ‘Eu’ que designa um lugar vazio e um ‘eu’ que resiste a esse vazio, a essa dissolução”. O possível contorno para esse vazio seria uma moldura pensada como “um processo simbólico de bordejamento de um indizível que produz vazios” (2015, p. 63). Uma consideração tão pertinente quanto intrigante de Trocoli é a proposição dessa moldura não só como borda, mas também como âncora, que impediria a dissolução. Um contrapeso, portanto.

A interioridade em destroços que se revela ao eu não é externa a ele. Talvez o que possa ser colocado é que esse eu que sofre a revelação é o mesmo capaz de alguma unidade perante a parte que se fragmenta. O eu que enxerga e tem alguma ancoragem tanto se perde quanto faz frente a essa paisagem de detritos. Algo que recorre na elaboração sobre a “frantumaglia” é o avassalador, o movente, o instável- enxame de abelhas, redemoinho repentino ou asas de borboletas- que invade de forma violenta o que era até então estável e imóvel – a copa de uma árvore e o curso d’água lento. A última das imagens da “frantumaglia”, não distante do que G.H. chama da visão dos loucos, parece dizer sobre o que é um corpo sem o apaziguamento da palavra - carne infinita, sem governo, sem ingerência do eu, que deixa de ser corpo para tornar-se uma coisa, um saco de couro.

Uma das definições de “frantumaglia” será o modo de entrada no texto da tetralogia, a do “depósito de tempo sem a ordem de uma história”. A narradora, como que cortando a carne infinita em pedaços, lança um desafio à amiga que quis desaparecer sem deixar vestígio aparente de sua passagem pelo mundo. A tentativa de garantir algum contorno à Lina, mesmo perante a subtração de qualquer materialidade de sua existência, é colocada no prólogo do primeiro volume, *A amiga genial*, de título *Apagar vestígios*, momento em que há uma primeira enumeração do que uma vez já dera forma à amiga:

Ele foi e se deu conta de que não havia nada lá, nenhuma das roupas da mãe, nem de verão nem de inverno, apenas velhos cabides. Depois o mandei procurar pela casa. Os sapatos tinham sumido também. Sumiram todas as fotos, e também os filmes caseiros. Sumiram o computador e até os velhos disquetes que se usavam antigamente, tudo, cada detalhe da sua vida de bruxa eletrônica, que começara a exercitar-se com calculadoras já no fim dos anos 1960, na época das fichas perfuradas (FERRANTE, 2015, p.16).

Cada um dos objetos será retomado ao longo do esforço da narradora de colocar a amiga em palavras. Eles correspondem às formas temporárias que Lina teve ao longo dos anos, cada uma dessas arrebatada por ela mesmo. É próprio da menina que tem medo de perder contornos violar os que ela mesmo se atribui, os corpos que veste para logo após “arrancar-lhe a antiga pele e impor-lhe uma nova, adequada à que ela aos poucos ia inventando” (FERRANTE, 2015, p. 272). Ainda lembrando a infância das duas, a narradora nota o seguinte: “Eu sabia – talvez soubesse – que nenhuma forma jamais poderia conter Lila e que, mais cedo ou mais tarde, ela arrebataria tudo outra vez”. (FERRANTE, 2015, p. 264). A certeza de quem lança o desafio de não permitir a desapareção completa da amiga perde a firmeza ao longo das páginas, as interferências da narradora, já velha e que lembra o passado, esse ‘talvez soubesse’, aparecem como se para ponderar a capacidade desse eu que recorda em afirmar qualquer estabilidade ao se referir à amiga. Nas páginas finais do último volume da tetralogia, a narradora diz:

Estou no limite (...) O ponto, sempre e simplesmente, somos nós duas: ela, que quer que eu dê o que sua natureza e as circunstâncias a impediram de dar, e eu, que não consigo dar o que ela pretende; ela, que se irrita com a minha insuficiência e por birra quer me reduzir a nada, assim como fez consigo, e eu, que escrevi meses e meses para lhe dar uma forma que não perca os contornos e superá-la e acalmá-la e assim, por minha vez, me acalmar (FERRANTE, 2017, p. 467).

A escrita entra como a possibilidade de garantir contornos, como o esforço humano da linguagem perante a brutalidade da matéria-prima. Aparece o sentimento de insuficiência para tanto, diante do olhar que a narradora mesma atribui à amiga. A posição em que se coloca é mais de sujeição do que de sujeito, na medida em que há a ameaça, também para ela, de ser reduzida à nada, de não ter como garantir contornos nem para si mesma, de distinguir-se. A escrita ao tentar dar formas e o olhar imaginado da amiga dizem sobre um lugar de enunciação, ocupada pela narradora em relação à Lina. Barthes propõe o seguinte no verbete *Ausência*, de *Fragments de um discurso amoroso*:

A ausência amorosa só tem um sentido, e só pode ser dita a partir de quem fica – e não de quem parte: eu, sempre presente, só se constitui

diante de você, sempre ausente. Dizer a ausência é, de início, estabelecer que o sujeito e o outro não podem trocar de lugar, é dizer: “Sou menos amado do que amo” (BARTHES, 1981, p. 27).

É a presença da narradora perante a ausência de Lina que motiva a escrita, que a prende no lugar de quem pode dizer a falta. Pensando nesses lugares enunciativos é que será colocado o segundo movimento de imprimir forma, o da ausente. Porque é um dos poucos restos de Lina que cria algo como uma fissura nestas posições, e traz a sua voz à tona, se trata aqui das desmarginações. Paradoxalmente, são nos momentos em que a apreensão de Lina é mais improvável, que ela surge com alguma consistência; quando seus contornos atingem a iminência da ruptura, suas palavras surgem e ultrapassam as da narradora. A amiga assume a voz sem que suas palavras estejam presas em travessões ou aspas. Lina só fala no ponto em que está prestes a desaparecer por completo.

Como o nome desmarginação aparece no tempo do só-depois, a primeira cena a ser apresentada será justamente a que traz o nome consigo, para após voltarmos aos momentos inaugurais do mal-estar. Até porque a desmarginação dialoga com o “depósito de tempo sem ordem de uma história”, não estamos aqui no campo da linearidade cronológica. Esse episódio, no qual a palavra surge, é anunciado desde o primeiro dos quatro volumes e acontece em meio a um terremoto, momento em que as personagens já são adultas, esposas e mães.

Usou precisamente desmargar. Foi naquela ocasião que ela recorreu pela primeira vez àquele verbo, se agitou para explicar seu sentido, queria que eu entendesse bem o que era a desmarginação e quanto aquilo a aterrorizava. Apertou ainda mais forte minha mão, resfolegando. Disse que o contorno das coisas e pessoas era delicado, que se desmanchava como fio de algodão. Murmurou que, para ela, era assim desde sempre, uma coisa se desmargina e se precipitava sobre outra, uma dissolução de matérias heterogêneas, uma confusão, uma mistura. Exclamou que sempre se esforçara para se convencer de que a vida tinha margens robustas, porque sabia desde pequena que não era assim- não era assim de jeito nenhum-, e por isso não conseguia confiar em sua resistência a choques e solavancos. Ao contrário do que fizera até pouco antes, começou a escandir frases excitadas, abundantes, ora as misturando com um léxico dialetal, ora recorrendo às infundáveis leituras que fizera quando menina. Balbuciou que nunca deveria se distrair, quando se

distraía as coisas reais – que a aterrorizavam com suas contorções violentas e dolorosas – se sobrepunham às falsas, que a acalmavam com sua compostura física e moral, e ela submergia numa realidade empastada, viscosa, sem conseguir dar contornos nítidos às sensações (FERRANTE, 2017, p. 167).

Dissolução, confusão, mistura. A própria narrativa perde o contorno na desmarginação, tanto no jeito de falar da amiga lembrado pela narradora – a fusão do italiano com o dialeto, entre o murmúrio e a impositação excitada da voz – quanto também no próprio ritmo que se acelera, as frases ficam mais longas e o ritmo sóbrio da narradora que organiza o depósito de tempo se perde e se mistura com as palavras da amiga:

Uma emoção tátil se diluía em visual, a visual se diluía em olfativa, ah, Lenu, o que é o mundo real, a gente viu agora mesmo, nada, nada que se possa dizer definitivamente: é assim. De modo que, se ela não estivesse atenta, se não cuidasse das margens, tudo se desfazia em grumos sanguíneos de menstruação em pólipos sacomatosos, em fragmentos de fibra amarelada. Falou por muito tempo. Foi a primeira e última vez que tentou me esclarecer o sentimento do mundo em que se movia. Até hoje, disse, – e aqui faço um resumo em palavras minhas, de agora –, acreditei que se tratasse de momentos ruins, que vinham e depois passavam, como uma doença de crescimento. Lembra quando lhe contei que a panela de cobre tinha estourado? E do fim de ano de 1958, quando os Solara dispararam contra a gente, lembra? Os disparos foram o que me deu menos medo. O que me assustou de verdade é que as cores dos fogos de artifícios eram cortantes – o verde e o roxo eram especialmente afiados –, podiam nos estraçalhar, e os rastros dos rojões raspavam sobre meu irmão Rino como lima, como grosas esfolando sua carne, faziam saltar para fora dele um outro irmão, asqueroso, que eu empurrava imediatamente para dentro – dentro para a sua forma de sempre –, ou ele se voltaria contra mim para me fazer mal. Durante toda minha vida não fiz outra coisa, Lenu, senão barrar momentos como esse. (...) Lembra como me dava horror o céu de Ischia à noite? Vocês diziam como era lindo, mas eu não conseguia. Experimentava ali um gosto de ovo podre com a gema amarelo-esverdeada dentro do albume e da casca, um ovo sólido que se rompe. Tinha na boca estrelas-ovos envenenadas, a luz delas era de uma consistência branca, borrachuda, grudava nos dentes junto com o negrume gelatinoso do céu, e eu os triturava com desgosto, sentia um estridor de grânulos. Entende? Estou sendo clara? No entanto eu estava feliz em Ischia, cheia de amor. Mas não bastava, a cabeça sempre acha uma brecha para olhar além – acima, embaixo, ao lado –, ali onde está o assombro. Na fábrica de Bruno, por exemplo, os ossos dos animais se despedaçavam sob meus dedos só de tocá-los, e de dentro deles saía um

tutano rançoso(...) O único problema sempre foi a perturbação da cabeça. Não consigo freá-la, preciso sempre fazer, refazer, cobrir, descobrir, reforçar e depois, de repente, desfazer e arrebentar (...) o pano que se tece de dia se desfaz à noite, a cabeça acha um jeito. Mas não adianta muito, o terror permanece, está sempre na fresta entre uma coisa normal e outra. Está ali, à espreita, como sempre suspeitei, e a partir dessa noite eu sei com certeza: nada se sustenta. Lenu, nem aqui na barriga o bebê parece durar, mas não. (...) Os bons sentimentos são frágeis, comigo o amor não resiste. Não resiste amor por um homem, nem mesmo o amor pelos filhos resiste, logo se esgarça. Você olha pelo furo e vê a nebulosa de boas intenções se confundir com as más (FERRANTE, 2017, p. 169- 170).

No texto desmarginado, a voz da narradora oscila entre quem ordena e quem é chamada, ela aparece também como vocativo. Há uma interferência marcada no sentido de ordenação, ela se coloca para dizer que são delas as palavras e que há um atualidade que não a daquele momento. Interferência dúbia, no entanto, porque se as palavras são delas, o pronome eu não se refere a ela. O que abre a apresentação de Lina sobre a desmarginação é tamanha dissolução que o tátil se mistura ao visual, nem mesmo a percepção tem contornos. E fazendo ecoar o que Ferrante fala sobre a “frantumaglia” quando diz sobre um corpo que é reduzido a saco de couro que vaza líquido e ar, o corpo aparece reduzido ao seu mínimo, ao seus menores componentes sem que haja alguma coesão os unindo. E os adjetivos para dar forma ao amorfo são asqueroso, podre, rançoso, gelatinoso; palavras que não dizem apenas sobre o horror, mas também sobre o indistinto por essência. Há ainda uma sucessão de ações, de efeito contrário, como a palavra desmarginação mesmo, que designa uma ação negada pelo seu prefixo – “preciso sempre fazer, refazer, cobrir, descobrir, reforçar e depois, de repente, desfazer e arrebentar”- que parecem dizer justamente sobre a repetição, dissolução que permanece à espreita, que ultrapassa qualquer esforço de vigilância. E é nessa repetição que aparece a menção à Penélope, que por meio da costura dá alguma forma à ausência de Ulisses, ação essa repetida diariamente. Ora, não é o que a narradora mesmo faz perante a ausência de Lina?

A desmarginação é colocada como uma aterrorizante instabilidade. Mas nesse momento, no entanto, há algum movimento ativo de traçar contorno, nem que seja pelo nome dado ao mal-estar. Passemos agora pelos momentos anteriores que Lina se lembra

quando nomeia esse estado de confusão que a acomete, episódios que não tinham ainda um nome que fosse capaz de circunscrevê-los. O primeiro citado é o do estouro da panela de cobre, episódio ocorrido ainda na infância de Lina:

Mas estava aterrorizada. Nas últimas páginas, escreveu que sentia à sua volta todo o mal do bairro. (...) Noites atrás havia acontecido algo que de fato a assustara(...) ela estava só na cozinha, lavando os pratos, cansada e sem forças, quando a certo ponto houve um estouro vindo das peças de cobre. Virara-se de golpe e percebera que a panela grande de cobre explodira. Assim, sozinha. Estava pendurada no prego onde normalmente ficava, mas no centro tinha uma grande fenda, as bordas estavam erguidas e retorcidas, e a própria panela estava toda retorcida, como se não conseguisse mais conservar sua forma de panela. A mãe viera correndo de camisola e a culpara de tê-la deixado cair e quebrado. Mas uma panela de cobre, mesmo quando cai, não se rompe nem se deforma daquela maneira. “Esse é o tipo de coisa”, concluía Lila, “que me assombra” (...) mais que qualquer um. E sinto que preciso achar uma solução, senão, uma coisa atrás da outra, tudo se rompe, tudo, tudo, tudo (FERRANTE, 2015, p. 225).

Talvez esse seja o episódio que reproduza, em imagem, da maneira mais precisa possível a sensação de violação e dissolução da desmarginação: as bordas retorcidas de um material rígido, como o cobre, que impedem que o objeto volte à sua forma original. Há também a imagem de uma fenda irreparável e, mais uma vez, o esforço contínuo necessário para evitar que tudo ao redor se rompa. Ainda aparece a “amalgama sufocante”, composta por forças opostas, que no episódio do terremoto aparece como uma fresta, que funde mal e bem. A perda das bordas, o esforço contínuo de costura e essa ambivalência serão retomadas para pensar a narração da tetralogia. Antes ainda será necessário passar por mais duas cenas de desmarginação, que trazem à tona os efeitos no corpo de um corpo sem formas. Esta é a que introduz o termo cronologicamente no enredo:

Mas subitamente – me disse–, apesar do frio, começara a cobrir-se de suor. Tivera a impressão de que todos gritavam demais e se moviam em grande velocidade. Essa sensação fora acompanhada de uma náusea, e ela teve a sensação de que algo de absolutamente material, presente em torno dela, em torno de todos e de tudo desde sempre, mas sem que conseguisse percebê-lo, estivesse destruindo o contorno das pessoas e das

coisas, revelando-se. O coração se pusera a bater descontroladamente. Começara a sentir horror pelos gritos que saíam das gargantas de todos os que se moviam pelo terraço entre a fumaça e as explosões, como se a sua sonoridade obedecesse a leis novas e desconhecidas. A náusea aumentara, o dialeto perdera toda a familiaridade, tornara-se insuportável o modo como nossas gargantas úmidas molhavam as palavras no líquido da saliva. Um sentido de repulsa atingira todos os corpos em movimento, sua estrutura óssea, o frenesi que os sacudia. Como somos malformados, pensara, somos insuficientes. Os ombros largos, os braços, as pernas, as orelhas, os narizes, os olhos lhe pareciam atributos de seres monstruosos, descidos de algum recesso do céu negro. E a repulsa, quem sabe porque, se concentrara sobretudo no corpo de seu irmão Rino, a pessoa que lhe era a mais familiar, a pessoa que mais amava. Tivera a impressão de enxergá-lo pela primeira vez como realmente era: uma forma animal tosca, atarracada, a que mais gritava, a mais feroz, a mais ávida, a mais mesquinha. O tumulto do coração arrasara, sentiu-se sufocar(...) Lila tinha tentado acalmar-se, dissera a si mesma: preciso agarrar a corrente que está me atravessando, preciso arrancá-la de mim (FERRANTE, 2015, p. 82 – 83).

Neste e no trecho anterior, Lina assume a voz de maneira restrita, enclausurada em meio à organização da narradora. Suas palavras aparecem pontualmente entre os verbos dizer e concluir, a narradora é o meio capaz de dar alguma permanência ao evanescente que é a amiga. O que figura aqui é a corporeidade desse mal-estar, por meio da manifestação concomitante do frio e do calor e também pela distorção das pessoas ao redor, particularmente seu irmão, mas também dela mesmo que sente precisar arrancar de si algo que a atravessa. O coração se acelera e os contornos das pessoas se misturam, até o ponto que revelam a má formação do corpo, sua insuficiência. Lacan coloca que, no homem, a má forma é prevalente, ele segue e diz: “É na medida em que uma tarefa está inacabada que o sujeito volta a ela. É na medida em que um fracasso foi acerbo que o sujeito se lembra melhor dele” (LACAN, 2010, p. 121). Não deixa de ser notável a relação traçada entre uma forma mal acabada e a repetição, algo que parece dialogar em alguma medida com o mal-estar que se manifesta, justamente, pela prevalência de contornos não definidos, sempre na iminência do rompimento. Por fim, passemos por mais uma cena, esta presente em *História de quem foge e de quem fica*, quando Lina padece do mal-estar pela primeira vez em um momento de solidão:

Estava se deitando de novo quando, subitamente, sem uma razão evidente, o coração subiu à garganta e começou a bater tão forte que parecia o coração de um outro. Já conhecia aqueles sintomas, eles acompanhavam aquilo que, em seguida – onze anos mais tarde, em 1980–, batizou de desmarginação. Mas nunca ocorrera de se manifestar de modo tão violento, e além disso era a primeira vez que acontecia estando ela sozinha, sem pessoas ao redor que, por um motivo ou por outro, desencadeassem aquele efeito. Depois, com um movimento de horror, se deu conta de que não estava sozinha de fato. De sua cabeça atordoada estavam saindo figuras e vozes do dia, a flutuar pelo quarto (...) Tudo um truque da mente: no quarto, com exceção de Gennaro na caminho ao lado, com sua respiração regular, não havia pessoas e sons verdadeiros. Mas isso não a acalmou, ao contrário, multiplicou seu assombro. As batidas do coração agora eram mais fortes que pareciam capazes de explodir a engrenagem das coisas. A tenacidade do aperto que encerrava as paredes do quarto se enfraquecia, os choques violentos na garganta sacudiam a cama, abriam rachaduras no reboco, descolavam a calota craniana, talvez estraçalhassem o menino, sim, o estraçalhariam como a um boneco de plástico, abrindo-lhe o peito, o ventre e a cabeça para revelar seu interior. Preciso afastá-lo daqui, pensou, quanto mais perto ele estiver, mais provável que se desfaça. Mas se lembrou de outro menino que tinha afastado de si, o menino que não conseguira formar-se em sua barriga, o filho de Stefano. Eu o expulsei, ou pelo menos era o que diziam Pinuccia e Gigliola às minhas costas. E talvez de fato eu tenha feito isso, o expulsei de mim de propósito. Por que nada, até agora, realmente deu certo comigo? As batidas não davam a impressão de serenar, as figuras de fumaça a perseguiram com um zumbido de vozes, saiu de novo da cama, sentou-se na borda. Estava coberta de um suor grudento, pareceu-lhe óleo gelado. Apoiou os pés nus contra a caminho de Gennaro, o empurrou devagar, para afastá-lo, mas não muito: temia destruí-lo se o mantivesse por perto, e perdê-lo, se o distanciasse muito (FERRANTE, 2016, p. 119-120).

A distinção entre ela e o cômodo parece ameaçada de tal forma que, enquanto as batidas do coração ameaçam as engrenagens das coisas, a tenacidade da parede se fragiliza. O corpo perde a sua familiaridade, é como se, sem as palavras que nomeassem de forma a torná-lo conhecido e brando, suas dimensões ganhassem alguma exterioridade ao ponto de nem mesmo se ter como saber se é o próprio coração que acelera ou o de um outro, a cabeça se torna calota craniana, como no trecho anterior, as vozes transformam-se no líquido da saliva. As lembranças do dia que passou se transformam em fumaça, as vozes em zumbidos. Aqui, as palavras de Lina, por algumas breves frases, se emancipam da ordenação da narradora para mais uma vez a amiga assumir o pronome eu, o que nos permitirá

retomar a ideia dos dois movimentos opostos, de perda e de esforço em garantir bordas. Os quatro momentos – do terremoto, da panela, do ano novo e último no ambiente doméstico – dizem respeito à Lina. A narradora empresta suas palavras para tentar delimitar esse mal que acomete a amiga, mas ele o é desconhecido. Para dar conta da extrapolação dos limites de margens, é preciso de uma palavra de Lina. É como se também no texto as bordas se confundissem, os limites se perdessem, o eu é violado pelo ao redor, bem como a narradora é invadida pelas palavras da amiga ausente. Mas há a palavra da narradora que talvez entre como a âncora, o contrapeso que permite que, perante a completa indistinção, algo se diferencie. Um corte que nomeia, ou tangencia ao menos, o que está além da margem, que ordena a confusão vivida pela amiga. Lina transforma a desmarginação em palavra, a narradora a transforma em narrativa. A ordem, no entanto, não se sustenta. Há a intromissão da narradora ante a dissolução; ela intervém, mas não a evita, o desaparecimento, afinal, é o que desencadeia a narrativa.

Se o desaparecimento de Lina é o motor da escrita da narradora, a desmarginação tem algum efeito que altera o seu ritmo. O desaparecimento como ameaça é o momento que a palavra da narradora fica insuficiente e é invadida pela voz da ausente. Há algo de outro que tem um efeito ainda mais forte, que emperra a escrita, que torna impossível dizer a ausência. No epílogo, de título *Restituições*, a narradora recebe um pacote com as bonecas que cada uma tinha na infância, sendo que é o desaparecimento desses brinquedos que abre o primeiro capítulo de *A amiga genial*. E diante da intencionalidade do gesto, não há mais caminho de busca por contorno. Lila não mais se apaga, revela-se, restitui-se. E se dizer a ausência restabelece a cena primária; Lina desaparecida, e a narradora tentando agarrá-la, com a palavra, para que ela não perca completamente as formas, a revelação da presença traz consigo a inversão dessa cena. É a narradora quem cala, e Lina quem diz. Dessa vez, contudo, sem que a narradora lhe conceda voz, não há o empréstimo do pronome pessoal, há a tomada forçada da voz. A busca pelo contorno por meio dos rastros só pode acontecer no trabalho de enunciação, enquanto as bonecas, encerram qualquer possibilidade de palavra.

Vale voltar brevemente a uma das definições de “frantumaglia” – “é perceber com uma angústia muito dolorosa de qual multidão heterogênea levantamos nossa voz e em qual multidão heterogênea ela está destinada a se perder”. A voz que se levanta da ausência, se perde na presença. Presença do quê, no entanto? O que são essas bonecas? O que abre a narrativa é o momento de aproximação das duas, em decorrência do desaparecimento dessas bonecas, provocado por Lina. E era ela quem detinha as bonecas o tempo todo. A responsável pela subtração é a mesma que as coloca em cena novamente. O que o epílogo restitui é a atualidade da narrativa, não há mais percurso de memórias a ser percorrido, ponto de partida do desafio lançado no prólogo. O presente da escrita é atualizado, mas não só, é também o que a infância tem de indestrutível, as bonecas, e tudo o que elas podem significar, que diz sobre a atualização também do que não é completamente submetido à passagem do tempo. Ressaltando a ambivalência cronológica, do tempo que passa e do tempo que fica, o que encerra a história parece ter algo de avanço e o algo de retorno. Avanço porque o desfecho é irreversível, não há mais a possibilidade de encontro nem ao menos de dizer a ausência, e assim tentar configurá-la em alguma forma. Retorno em relação ao lugar original de enunciação. Só que a atualização traz algo de novo, o cumprimento do percurso próprio da carta (LACAN, 2016) devolve a narradora à posição de nada saber da amiga, mesmo tendo escrito a longa narrativa que dava algum lugar à Lina, oscilando entre devoção e hostilidade. As bonecas devolvem Lenu ao local de nada saber, de falta de uma palavra que dê forma, com uma diferença essencial, agora ela não sabe porque Lina se mostrou. E com esse não saber, vem a certeza; não verá a amiga novamente. Não é mais dizer a ausência, é a presença da falta. E nessa volta, também ecoam as palavras de G.H., que começa seu relato tentando entender, e o termina colocando o impossível da compreensão, como se não houvesse forma definitiva que dê conta da desintegração.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland (1977). **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

FERRANTE, Elena (2011). **A amiga genial**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.

\_\_\_\_\_(2011). **História do novo sobrenome**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.

\_\_\_\_\_. **Storiadi chi fugge e di chi resta**. Roma: Edizioni, 2013.

\_\_\_\_\_. **História de quem foge e de quem fica**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

\_\_\_\_\_(2014). **História da Menina Perdida**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

\_\_\_\_\_. **La frantumaglia**. Roma: Edizioni, 2016.

\_\_\_\_\_. **Frantumaglia: os caminhos de uma escritora**. Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

GINZBURG, Natalia (1963). **Léxico Familiar**. Tradução de Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LACAN, Jacques (1957). O seminário sobre *A carta roubada*. In: \_\_\_\_\_ (1966). **Escritos**. Tradução de Inês Oseki-Depré. São Paulo: Perspectiva, 2016.

\_\_\_\_\_. (1954-1955). **O seminário**. Livro 2: O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise. Tradução de Marie Christine LaznikPenot. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

LISPECTOR, Clarice (1964). **A paixão segundo G.H.**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

TROCOLI, Flavia. A paixão segundo G.H.: coesão e vertigem. In: \_\_\_\_\_. **A paixão inútil do ser: figuração do narrador moderno**. Campinas: Mercado de Letras, 2015.